分类号：　　密 级：

学号：107622015210334　　单位代码：10762

新疆师范大学
2018 届硕士学位论文

从龟兹乐舞东渐看唐代音乐审美意识的演变

From the evolution of Qiuci music aesthetic consciousness of the Tang Dynasty in the East

研究生姓名：崔璨

学科、专业：音乐与舞蹈学

研 究 方 向 ：音乐教育

院系、年级：音乐学院 2015 级

指 导 教 师 ：刘莉副教授

新疆师范大学

2018 年 3 月 1 日

新疆师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明： 所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：　　日期：　　年　月　日

关于论文使用授权的说明

学位论文作者完全了解新疆师范大学有关保留和使用学位论文的规定，即：研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属新疆师范大学。学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许学位论文被查阅和借阅；学校可以公布学位论文的全部或部分内容，可以允许采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后遵守此规定）

保密论文注释：本学位论文属于保密在_____年解密后适用本授权书。

非保密论文注释：本学位论文不属于保密范围，适用本授权书。

本人签名：_____　　日期：_____

导师签名：_____　　日期：_____

从龟兹乐舞东渐看唐代音乐审美意识的演变

中文摘要

龟兹乐舞有着灿烂悠久的历史文化和独特的艺术魅力，高度体现着西域音乐文化的美学价值，是西域乐舞文化艺术的精华所在。唐朝，随着丝绸之路上繁荣的贸易往来，以龟兹乐舞为代表的西域音乐在中原地区迅速崛起，并对中原音乐审美意识的发展带来了极大的影响。龟兹乐舞文化与中原音乐文化不断交流融合的过程也是唐代音乐审美意识不断演变的过程。

目前在学术界对龟兹乐舞的发展背景、本体有着较为详细的介绍，且对唐代音乐文化也有着较为细致的述说。但综合而言，研究角度较为单一，忽视了龟兹乐舞文化与唐代审美意识这二者之间的重要联系。本文对前人的研究进行了细致的归纳和总结，运用音乐史学、音乐文献学和文艺美学等相关学科理论及研究方法，从审美文化的视角对龟兹乐舞东渐过程以及唐代审美意识的发展进行了较为详尽的梳理与划分，并对这一时期唐代审美意识的演变做了进一步的分析与探究。全文共由六个部分组成，具体如下：

第一部分：绪论。这个部分主要介绍了近年来国内外有关龟兹乐舞文化的研究现状，同时也对龟兹乐舞、唐代音乐、东渐过程及音乐美学思想等四个方面的文献进行了梳理和分析，最后也阐明了本论文写作的研究方法和创新之处。

第二部分：是对龟兹乐舞东渐背景的概述。结合唐朝的时代特征分别从地理、宗教、文化三个方面对龟兹乐舞的东渐背景进行了描述，从而有的放矢的概括出了龟兹乐舞东渐的自然生态背景与历史文化背景。

第三部分：是对龟兹乐舞在唐代发展过程的详细介绍，包括龟兹乐舞在唐代的发展形式与分类；龟兹乐器在唐代的使用情况以及龟兹音乐家在唐代所做出的贡献等三个方面进行了详细的归纳与总结。

第四部分：是对于龟兹乐舞影响下的唐代音乐美学特征的研究，分别从旋律、节奏的异域性；表演形式的多样性以及乐舞内容的丰富性三个维度出发，深刻探究了龟兹乐舞在东渐过程中对唐代音乐美学特征所造成的影响，并与中原音乐审美文化进行对比，进而体现出唐代独具特色的音乐审美取向。

第五部分：是总结在龟兹乐舞等西域乐舞影响下，唐代音乐审美意识的发展阶段，主要从审美心理、审美品味、审美态度三个方面入手，研究唐代乐舞与龟兹乐舞相互融合过程中的内在联系，从而更加全面、生动的呈现出龟兹乐舞东渐背景下唐代音乐审美意识的演变与发展。

第六部分：结语。

关键词：龟兹乐舞；东渐；唐代音乐；审美意识；

Abstract

Qiuci music and dance has a splendid history and the unique artistic charm, highly reflects the aesthetic value of western music culture, is the essence of the western regions. The Tang Dynasty, with the prosperity of trade on the Silk Road, the western music as the representative of the Qiuci music and dance the rapid rise in the Central Plains, has brought great impact on the development of the Central Plains music and aesthetic consciousness. Qiuci music and the Central Plains music cultural exchange and integration is the process of the Tang Dynasty aesthetic consciousness evolution.

At present in the ontology development background, the academic circles of Qiuci music and dance has a more detailed introduction to the music and culture of the Tang Dynasty also has a more detailed account. But overall, the research angle is single, ignoring the important link between the culture and the aesthetic consciousness of Qiuci music and dance of the two. In this paper, the previous studies were detailed and summarized, the history of music and music literature and art aesthetics and other related disciplines theory ,research methods, reviews and more detailed division of Qiuci music and dance eastward process as well as the Tang Dynasty aesthetic consciousness from the perspective of aesthetic culture, and the evolution of this period of the Tang Dynasty aesthetic consciousness has made the further analysis and research. The full text is composed of six parts, which are as follows:

The first part: introduction. This part mainly introduces the research status of Qiuci music and dance culture in recent years, but also on the four aspects of Qiuci music ontology research, music culture, the Tang Dynasty, the Tang Dynasty east of Qiuci music and dance music aesthetic ideology of the literature review and analysis, finally expounded this thesis research methods and innovations.

The second part is an overview of the background of the East Qiuci music and dance. According to the features of the times of the Tang Dynasty from three aspects of geography, religion and culture of the east of Qiuci music background are described, we can summarized East Qiuci music natural ecological background and cultural background.

The third part is introduced the development process of the Tang Dynasty of the Qiuci music and dance , including the Qiuci music and dance in the form and

classification of the Tang Dynasty; the three aspects of the use of Qiuci instrument in the Tang Dynasty and the Tang Dynasty in Qiuci musician contributions such as a detailed induction and summary.

The fourth part: is the study of the Tang Dynasty music aesthetic characteristics of Qiuci music and dance under the influence, respectively from the exotic melody and rhythm; starting performance form diversity and music function integrated in three dimensions, deeply explore the influence in East Qiuci music and dance in the process of Tang Dynasty music aesthetic characteristics, and compared with the Central Plains music aesthetic culture, which reflects the unique aesthetic orientation of music in Tang dynasty.

The fifth part is summary of the impact in Qiuci music and dance, the development stage of the Tang Dynasty music aesthetic consciousness, mainly from the three aspects of aesthetic psychology, aesthetic taste and aesthetic attitude of mutual integration relationship in the process of study of the Tang Dynasty dance Qiuci music and dance, and laid a good foundation for a more comprehensive description of changes in the Tang Dynasty music aesthetic consciousness.

The sixth part: the conclusion.

Key words: Qiuci music and dance, Eastward propagation, Tang Dynasty music,aesthetic consciousness.

目录

1 绪论 1
1.1 研究背景 1
1.2 国内外研究现状 2
1.2.1 国内的研究现状 2
1.2.2 国外的研究现状 12
1.3 研究方法 13
1.3.1 音乐史学的研究方法 13
1.3.2 音乐美学的研究方法 14
1.4 本文的创新之处 14
2 龟兹乐舞东渐的背景 15
2.1 丝绸之路上的龟兹乐舞 15
2.2 佛教信仰下的龟兹乐舞 17
2.3 绿洲文化中的龟兹乐舞 19
3 龟兹乐舞在唐代的发展 22
3.1 龟兹乐舞在唐代的分类 22
3.2 龟兹乐器在唐代音乐中的运用 24
3.3 龟兹乐师及相关音乐理论对唐代乐舞的贡献 25
4 龟兹乐舞影响下的唐代音乐美学特征 27
4.1 旋律、节奏的异域性 28
4.2 表演形式的多样性 29
4.3 乐舞内容的丰富性 31
4.3.1 民间生活的内容 33
4.3.2 文人与酒的内容 34
4.3.3 军旅战争的内容 35
5 龟兹乐舞东渐对唐代音乐审美意识的影响 37
5.1 审美心理：由猎奇到融入 40
5.2 审美品味：由淡雅到浓烈 43
5.3 审美态度：由激赏到接纳 48
结语 53
参考文献 54
研究生期间发表的论文 57
后记 58

1 绪论

1.1 研究背景

龟兹乐舞历史悠久，具有独特的艺术魅力，是古代西域乐舞当中的重要组成部分。唐朝时期，伴随着丝绸之路上繁荣的经贸往来，龟兹乐舞也在中原地区广为流传，深受统治阶级和人民的喜爱。在传播过程中，龟兹乐舞与中原传统音乐文化交融荟萃，兼收并蓄，不仅使自身得以改良，也对唐代音乐文化及审美意识的发展起到了积极地推动作用。

龟兹乐舞作为古代西域音乐的典型代表，具有鲜明的西域音乐风格，在传播与发展过程中，既保持着自身独特的文化内涵同时也在中亚、西亚等外来音乐文化的影响下，形成了极具异域风格的审美文化特征。传入中原后，龟兹乐舞中所体现出的审美意识、审美品味又与中原音乐文化中的传统审美观念相互交流、碰撞，这两种风格迥异的地域性音乐文化在唐朝时期得以进一步融合与完善，从而展现出了盛唐兼容并包，自由多元的审美风尚。研究龟兹乐舞文化不仅要分析其背景、音乐本体，更应当去注重发掘在这种音乐形式背后所蕴含的音乐美学思想和审美文化内涵。通过探寻唐代审美意识的发展与演变从而更加深刻、全面的理解西域音乐文化对中原音乐审美文化所带来重要影响。

通过查阅相关资料，笔者对龟兹乐舞文化、唐代音乐文化及美学思想等相关文献资料进行了细致的归纳和总结，这些资料为本论文的撰写提供了强大的理论支撑，同时也为进一步研究唐代音乐审美意识与审美思想的演变与发展奠定了坚实的基础。通过研究发现，关于龟兹乐舞与唐代审美思想这二者之间关系的研究，没有详细进行展开，文献资料多以研究音乐本体和历史背景为路线，对于龟兹乐舞的审美意识、审美文化，缺乏深入的论证，目前学者关于龟兹乐舞的研究主要可以分为四个方面；分别是：1.龟兹乐舞的历史背景研究、2.音乐本体研究、3.龟兹乐舞的传播与发展研究、4.龟兹乐舞与维吾尔族木卡姆的对比研究。而这些研究都只是停留于对龟兹乐舞形式和内容上的介绍，没有从美学文化的角度去关注龟兹乐舞的审美特征以及与唐代审美意识之间的内在联系。龟兹乐舞发展背景和音乐本体方面的相关研究固然十分重要，但同时也不可忽视龟兹乐舞文化所传达出的丰富的美学价值以及对整个唐朝音乐审美意识所产

生的巨大影响。

唐朝开元盛世，繁荣的经济得力于自由开明的贸易外交，而文化的举世瞩目则得力于各民族之间文化的相互交流与融合，龟兹乐舞的审美文化与中原传统音乐的审美品味在交流与融合的过程中互相学习，取长补短共同奠定了唐朝博大精深的美学精神。本文试图从唐朝独特的社会时代背景出发，结合西域龟兹地区鲜明的地域特征从而探讨在各民族大融合的前提下，龟兹乐舞对唐代审美意识的建构作用。

1.2国内外研究现状

近年来，国内外关于龟兹乐舞以及唐代音乐文化方面的研究日益丰富，所发表的相关期刊文章更是浩如烟海。首先笔者将对国内与国外极具代表性的相关著作以及期刊论文进行分析和总结，最后再针对研究方向以及研究侧重点的不同，根据本论文的写作需要，将近年来所发表的著述与期刊论文进行分类和归纳，从而清晰的展现出龟兹乐舞与唐代音乐之间独特而又密切的历史渊源。

1.2.1 国内研究现状

（1）第一类是龟兹乐舞文化的相关文献：

在自然历史文化背景方面；龟兹国地处丝绸之路的枢纽，集政治中心、经济中心于一身，迎接着南来北往不同国家不同民族的商客，这使龟兹乐舞艺术汲取了东南西北各方的音乐文化营养，也为形成具有鲜明特色的龟兹本土音乐文化奠定了高度发达的文化背景基础。近年来学者对龟兹乐舞艺术的研究多集中于探求其音乐本体的相关方面，而其高度发达的文化背景则是龟兹乐舞艺术能够得以繁荣发展的关键原因。

有关龟兹乐舞自然历史文化背景方面的论著主要有：

关于龟兹乐舞历史文化背景的相关论著主要有周吉先生所著的《龟兹遗韵》，该著作系统的论证了当代库车地区维吾尔族传统音乐与古代龟兹乐舞之间的渊源，通过将古老的龟兹乐舞与现今维吾尔族传统音乐进行对比研究，从而概括出了龟兹乐舞文化的发展背景和艺术特色。在该著作的第五章节，周吉先生重点描述了龟兹乐舞的东渐过程，该章节的研究观点为本论文的写作提供

了重要的理论依据。[①]此外，由胡洪庆、李季莲两位学者所主编的《龟兹艺术研究》一书也对龟兹乐舞的发展背景进行了较为详细的介绍，该著作分为“绘画篇”、“雕塑篇”、“建筑篇”、“音乐篇”、等多个板块，并配有生动的插图用以辅助介绍龟兹艺术文化，在龟兹“音乐篇”中，对于龟兹乐舞的发展背景以及音乐本体方面都有着十分细致的描述与划分，极具参考价值。[②]而在苏北海所著的《丝绸之路.龟兹研究》一书中，则将研究视角聚焦于丝绸之路，以传统的草原丝绸之路与绿洲丝绸之路为主线，对龟兹地区的民族、宗教、文化以及音乐艺术进行了系统的整理和补充，尤其在对于龟兹舞蹈的描述方面，语言生动又不失严谨，充分的展现了龟兹乐舞文化的艺术魅力。[③]有关于龟兹乐舞的著作还有由王功恪与王建林两位学者所编著的《龟兹古国》，该著作在第五章“天宫飞来的龟兹乐舞”[④]中，从龟兹古国、龟兹佛教壁画等自然和历史两个方面分别概括了龟兹乐舞发展的自然背景和历史文化背景，该著作除了介绍龟兹乐器、龟兹乐舞的本体特征之外，还通过龟兹石窟壁画进行印证，从而总结出了龟兹舞蹈的美学特征，本文将以此为基础，结合唐代的时代背景与审美传统，从而探究龟兹乐舞在东渐过程中对唐代音乐审美文化所产生的影响，并分析其审美意识的变化。

周吉先生将龟兹乐舞艺术的文化背景总体概括为地缘、血缘、神缘等三个方面，主要从地理位置、民族成分、以及宗教信仰等角度进行论述，从而指出龟兹乐舞的文化背景主要是由龟兹古国特殊的生态环境、复杂的民族成分、和以佛教为主的各种信仰的兴盛共同造就而成的。正是这种得天独厚的文化背景，使龟兹乐舞在汉朝至隋唐时期登上了西域乐舞乃至中华乐舞的巅峰。周吉先生这种关于文化背景的观点在大量论文中被认可采纳，13年陈洁在其所著的《龟兹艺术研究-音乐篇》中对周吉先生的观点进行了进一步的补充，将龟兹乐舞的文化背景概括归纳为：地理位置、生态环境、历史、政治、经济、以及宗教等因素，认为这些因素共同构建了龟兹乐产生的文化背景，促成了龟兹乐舞繁荣的文化景象。[⑤]

① 周吉. 龟兹遗韵[M]. 中央音乐学院出版社，2008 年，第 9 页。

② 胡洪庆、李季莲上海艺术研究所. 龟兹艺术研究[M]. 上海古籍出版社，2013 年，第 151 页。

③ 苏北海. 丝绸之路研究丛书:丝绸之路龟兹研究[M]. 新疆人民出版社，2009 年，第 605 页.

④王功恪，王建林《龟兹古国》[M].重庆出版社，2007 年 7 月第一版，第 73 页。

⑤ 胡洪庆、李季莲上海艺术研究所. 龟兹艺术研究[M]. 上海古籍出版社，2013 年，第 151 页。

有关龟兹乐舞自然历史文化背景方面的期刊论文主要有：

袁薇《论西域音乐文化中的龟兹乐》[①]以及霍旭初的《克孜尔石窟故事壁画与龟兹本土文化》等。[②]这些论文的观点与陈洁的《龟兹艺术研究-音乐篇》不谋而合，在这些论文中都指明了地理位置、宗教信仰等对龟兹乐舞发展所产生的重要作用，同时也反映出了文化背景与龟兹乐舞艺术之间的密切联系。

不同的文献从不同的角度对龟兹乐舞的自然历史文化背景进行了梳理，总体可以概括为：地理位置、生态环境、历史、政治、经济、宗教等方面的相关因素，这些自然文化背景因素为唐朝时期龟兹乐舞在中原的发展提供了有利条件、也对唐朝时期中原音乐审美品味的演变产生了深远的影响。

在音乐本体方面；文化背景是研究龟兹乐舞艺术发展的先决条件，而对其音乐本体进行分析则是研究龟兹乐舞艺术的基本手段。对于音乐本体方面的研究主要集中于龟兹乐舞的形式、结构、乐器、乐律、乐人、等相关方面。 由于龟兹乐舞早已失传，因此关于龟兹乐舞内容与形式的相关研究主要多来源于史书记载、石窟壁画故事、以及佛舍利盒上所描绘的精美图案。

有关龟兹乐舞本体研究的论著主要有：

关于龟兹乐舞音乐本体方面的相关论著，主要以一些历史经典古籍居多。例如在《隋书·音乐志》中就曾详细记载龟兹乐舞的种类，清晰的概括出了《西国龟兹》、《齐朝龟兹》与《土龟兹》三种音乐类型。对于龟兹乐舞的乐器及乐队编制方面也有着详细的描述。[③]此外在《旧唐书·音乐志》[④]以及《新唐书·礼乐志》[⑤]等史书中也都详实的记录了龟兹乐舞在表演过程中的乐器使用情况，对于龟兹乐舞在唐代的发展和传播有着十分细致的描述，为本文的撰写提供了真实可靠的理论来源。在《唐六典》中对龟兹伎所使用的乐器以及编排情况进行了深入的总结，极为真实的还原了龟兹乐舞在唐朝时期的表演盛况。[⑥]伴随着西域文化在中原的深入传播，佛教的盛行进一步带动了龟兹乐舞在中原地区的发展，在玄奘法师所写的《大唐西域记》一书中，也对龟兹乐舞传入中原后的变

① 袁薇. 论西域音乐文化中的龟兹乐[D]. 陕西师范大学，2004年,第20页。

② 霍旭初. 克孜尔石窟故事壁画与龟兹本土文化[J]. 新疆师范大学学报(哲学社会科学版)，2005年，26(4):62-66页.

③ 《隋书》卷一五，中华书局[M]，1973年，第378-379页。

④ 《旧唐书》卷二九，中华书局[M]，1975年，第1071页。

⑤ 《新唐书》卷二一，中华书局[M]，1975年，第470页。

⑥ 唐·李林甫等撰《唐六典》卷一四，中华书局[M]，1992年，第404页.

化与发展进行了分析，对于龟兹乐器传入中原后的演变与传播，龟兹舞蹈在中原地区的表演形式等做出了大量生动的记录。[①]在舞蹈方面的相关描述还有唐代段成式所著的《酉阳杂俎》，在该文中描述道："龟兹国，元日斗牛马驮，为戏七日，并服狗头猴面，男女无昼夜歌舞。"[②]由此不仅可以看出表演龟兹舞蹈的着装特点，更能够从字里行间中让我们感受到龟兹舞蹈的热情感召力以及在中原地区的受欢迎程度。

这些历史典籍清晰详实的记录了龟兹乐舞在传播到中原后的发展情况，十分具体的描述了龟兹乐舞在表演过程中所使用的乐器以及舞蹈形式，对于本文写作而言有着极高的参考价值，同时也为进一步探究和概括龟兹乐舞的审美特征，提供了真实可靠的理论依据。通过这些历史文献资料能够使我们更加深入的了解龟兹乐舞文化的艺术魅力，对于研究唐代审美意识的发展和演变也有着极大的辅助性作用。

有关龟兹乐舞本体研究的期刊论文主要有：

王嵘的《龟兹舍利盒乐舞文化解读》。[③]该文通过对龟兹昭怡厘寺出土舍利盒进行细致的描述，充分展现出了一幅生动的龟兹"苏幕遮"乐舞图，同时反映出了当时龟兹社会生活的真实画面。钱伯泉写的《源远流长的龟兹乐舞》指出：龟兹乐舞艺术与现今所流传的维吾尔族"十二木卡姆"在结构与表演形式方面有很多相似之处。[④]另有周菁葆先生所写的《龟兹乐与木卡姆》一文中也提到龟兹乐舞的形式称其为声乐曲、器乐曲、舞蹈曲共三段组成。[⑤]由此可见龟兹乐舞的形式主要有声乐、器乐、舞蹈三种类型，每种类型之间既可以独立成曲，又能够组成套曲形式。而在结构上周吉等学者则多认为龟兹乐舞与唐大曲的结构相一致，由于龟兹乐舞是西域大曲的代表，而唐大曲则是在继承西域大曲的基础上所创作出来的，由此可以推断龟兹乐舞的结构应当与史籍所记载的唐大曲的结构基本一致，由散序、中序、破、三部分组成。这一观点也在魏晶的《隋唐时期西域音乐文化研究成果述要(上)》、陈洛的《楚楚胡乐入汉声--谈龟兹乐对汉族音乐的影响》等文章中得以证实。

① 唐·玄奘《大唐西域记》卷第一，中华书局[M]，2000年，第62页.

② 唐·段成式《酉阳杂组》前集卷四，中华书局[M]，1981年，196页.

③ 王嵘. 龟兹舍利盒乐舞图文化解读[J]. 民族艺术，1997(1):第121-129页。

④ 钱伯泉. 源远流长的龟兹乐舞[J]. 龟兹学研究，2007(00).第2页。

⑤ 周菁葆. 龟兹乐与木卡姆[J]. 新疆大学学报(哲学•人文社会科学汉文版)，1983(3):第46-61页。

乐器方面的相关研究较多，学者周菁葆曾指出,新疆石窟壁画中曾先后出现了二十四种乐器，分别是:“五弦琵琶、三弦琵琶、曲项琵琶、阮咸、三弦阮咸、笙、筝、笛、单案、双毕集、排箫、笙、唤呐、揭鼓、腰鼓、答腊鼓、赣、大鼓、拨、贝、铜角和拍板等。”①学者周吉依据史籍记载并通过对克孜尔等洞窟群残存壁画的观察，认为古代龟兹地区使用的乐器目前能分辨的有二十八种之多；

在研究论文当中，陈洁的《丝路新声--龟兹音乐的艺术特征》也对此进行了补充。②该文章通过总结史籍和洞窟壁画详尽概述了龟兹乐舞中的乐器类别，龟兹乐舞中的乐器主要可以分为拨弦类、吹奏类、打击类、三种类型，拨弦类乐器主要有竖箜篌、琵琶、五弦、筝；吹奏类乐器主要有筚篥、笛子、排箫、笙、等；打击类乐器品种最为复杂，主要有腰鼓、毛员鼓、答腊鼓、羯鼓、拍板等。在这些乐器中除了来自于龟兹本土的乐器，还有很多传自于中原、西亚、北印度等，经过龟兹乐师的改进，很大程度上推进了龟兹乐器的发展。

龟兹乐舞中的乐律研究方面主要有：吕冰的《古龟兹音阶研究》该文章从龟兹古音阶的结构入手，从而得出“古龟兹古龟兹音阶为一五声性平均七声音阶，所用律制为七平均律。”③此外从孙志国的唐代《宫廷音乐文化的奇葩——龟兹乐》④和赵为民的《龟兹乐调理论探析—唐代二十八调理论体系研究》⑤这两篇文中也可以证实该结论，龟兹乐舞的调式音阶采用的是七声音阶，因而常常出现犯调和移调的现象，这种犯调与移调以及多种游移音的出现也在极大程度上丰富了龟兹乐的表现力，使龟兹乐舞更加具有西域风格特色，与汉族传统音乐的调式特点形成了鲜明的对比，因此在审美特征方面，龟兹乐舞相比于中原地区的传统音乐也有着独特的艺术魅力。

关于龟兹音乐家的研究多集中于苏祗婆、白明达等人。相关论文有闫芳的《苏祗婆对我国古代音乐的三大贡献》⑥；黎蔷的《苏祗婆与龟兹乐》⑦；以及

①周菁葆. 新疆石窟壁画中的乐器[J]. 中国音乐，1985(2):第 51-54 页。

②陈洁. 丝路新声——龟兹音乐的艺术特征[J]. 上海艺术评论，2007(2):第 48-53 页。

③吕冰. 古龟兹音阶研究[J]. 中国音乐学，1994(1):第 17-39 页。

④孙志国. 唐代宫廷音乐文化的奇葩——龟兹乐[J]. 黄河之声，2011(15):第 82-84 页。

⑤赵为民. 龟兹乐调理论探析--唐代二十八调理论体系研究[J]. 中国音乐学，2005(2):第 39-47 页。

⑥闫芳. 苏祗婆对我国古代音乐的三大贡献[J]. 艺术研究，2012(2):第 28-29 页。

⑦黎蔷. 苏祗婆与龟兹乐[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报)，1992(2):第 55-57 页。

周菁葆的《隋唐龟兹音乐家》[①]等这些论文都在音乐理论与器乐演奏等方面对苏祗婆与白明达两位音乐家作出了详尽的阐述。苏祗婆为琵琶演奏家和调式理论家，他所创的“五旦七声”调式极大的丰富了中国的古典调式体系。白明达不仅擅长演奏琵琶，同时也是著名的作曲家，所创乐曲都能够将西域音乐风格与中原音乐特点完美结合，从而成为一种全新的音乐格调。这些音乐家都为推广龟兹乐舞艺术做出卓越的贡献，同时也促进了龟兹乐舞与中原音乐的交流，龟兹乐舞作为强有力的文化纽带，在传入中原后，为中原音乐文化提供了充足的养料，在与中原文化的交流过程中也使自身得到了改良逐渐趋于成熟。

这些有关龟兹乐舞本体方面的文献都对龟兹乐舞在结构、形式、乐器、乐律、表演方式等方面进行了十分详细的介绍，为龟兹乐舞东渐后对唐代音乐审美意识的影响提供了前提条件和理论依据。

（2） 第二类是唐代音乐文化的相关文献：

在历史文化背景方面；唐代，继承了汉魏以来形成的风格各异，形式多样的音乐歌舞，并与丝绸之路上的优秀音乐文化兼收并蓄，经过融合与创新，造就了中华歌舞艺术的高峰，而这与唐代社会稳定、政治统一、经济繁荣、文化大开放的历史文化密不可分。

有关唐代历史文化背景的主要论著有：

关也维先生所著的《唐代音乐史》[②]，本书从唐代的历史文化背景出发，结合唐代的政治变革、经济发展、以及民族关系、对外关系等因素，对唐代民间音乐和宫廷燕乐做了细致的分类和介绍；本书最大的优势在于能够平等的审视中原与各少数民族的音乐文化，将汉除族以外的其他少数民族都能够当成历史文化的主人公看待，本书认为高度发展的唐代音乐文化是以汉族传统音乐为基础，与我各国少数民族音乐交流融合，共同缔造的结果。同时肯定了西域各民族对唐代音乐文化发展所做出的重大贡献。

沈冬所写的《唐代乐舞新论》一书，结合唐代的政治环境、经济状况，将唐代音乐分为：“俗乐”（即：“民间之乐”）、“雅乐”（即：“宫廷之乐”）、“胡乐”（即：“外来之乐”）三大类型，认为雅、胡、俗三乐的并立争胜、交流融合、此消彼长是唐代音乐最鲜明的特征，并提出了“以胡入雅”、“以

①周菁葆．隋唐龟兹音乐家[J]．音乐爱好者，1983(2):第18-19页。

② 关也维.《唐代音乐史》[M].中央民族大学出版社，2006年，第96页。

胡入俗”、“以雅入俗”三个观点来概括唐代音乐发展的历史过程。[①]

有关唐代音乐文化方面的论著主要有：

岸边成雄与林谦三合著的《唐代的乐器》，其中对琵琶、箜篌等唐代乐器的起源、发展及传播情况作了详细的论述，并结合丝绸之路西域各国的音乐文化特点得出唐代音乐繁荣的重要原因在于有着品种丰富的乐器和高超发达乐器演奏技巧。并从众多乐器的性能、表演方式等方面突出了西域各国音乐家对唐代音乐发展起到的促进作用。[②]

在王小盾先生所著的《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》[③]以及《汉唐音乐文化论集》[④]《唐代酒令艺术：关于敦煌舞谱、早期文人词及其文化背景的研究》。[⑤]等作品中也都对唐代音乐文化有着极为详细的论述。在《燕乐杂言歌辞》中共有两部，一部主要收录了隋唐杂言歌词作品，概括并总结了其表演形式以及发展过程；另一部则记叙了汉代以来中原音乐文化与西域音乐文化的交流过程，通过对音乐体裁以及艺术内涵进行分析与研究对“唐大曲”、“佛曲”等相关音乐形式有了更加深入的解释，此外《唐代音乐文化论集》与《唐代酒令艺术》这两本书也从侧面论证了唐代时期新音乐风格的来源和发展，为本论文研究唐代音乐审美文化的发展提供了有力的理论依据。

有关唐代音乐文化方面的期刊论文主要有：

段曙霞所写的《唐代乐舞的异域化及其影响研究》，她认为浓烈的异域特色是唐代音乐文化的主要特点；乐曲方面表现为：在隋《九部乐》基础上形成《十部乐》，包括《燕乐》、《清乐》、《西凉乐》、《高昌乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《安国乐》、《天竺乐》、《高丽乐》，其中除《燕乐》《清乐》外，其余全部是传自外域的音乐；此外在乐舞方面打破了传统按照地区分类的多部伎方式，定立了《坐部伎》与《立部伎》，这些充分反映出唐朝时期，西域少数民族音乐对中原传统音乐文化的补充建构作用。[⑥]

张莹的《关于唐代乐舞审美形态的研究》认为唐代乐舞主要分为两大形态，

①沈冬. 《唐代乐舞新论》[M]. 北京大学出版社，2004 年，第 43 页。

②岸边成雄、林谦三.《唐代的乐器》[M].音乐之友社，1968 年 1 月。

③王小盾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》[M].中华书局,1996 年。

④王小盾. 《汉唐音乐文化论集》[M]. 学艺出版社，1991 年。

⑤王小盾. 《唐代酒令艺术 ：关于敦煌舞谱、早期文人词及其文化背景的研究》[M]. 东方出版社，1995 年。

⑥段曙霞. 唐代乐舞的异域化及其影响研究[J]. 西安文理学院学报(社会科学版)，2012 年，15(6):第 32-35 页。

分别是健舞与软舞。其中健舞的表演形式为："剑器"、"柘枝"、"胡旋"，软舞则包括"屈柘枝"、"绿腰"和"春莺啭"。健舞的风格矫健、雄壮，软舞则委婉、细腻。在这些乐舞当中，"柘枝"、与"胡旋"皆传自西域，这些都得益于唐代海纳百川、兼收并蓄的文化氛围。[①]

（3）第三类是龟兹乐舞东渐的相关文献：

龟兹乐舞的东渐意指龟兹乐在中原传播的过程。自西汉直至魏晋南北朝，龟兹乐舞艺术逐渐开始向中原传播，其主要传播方式为征战、和亲、经商往来等途径。

有关龟兹乐舞东渐方面的著作主要有:

《隋书·音乐志》,据《隋书·音乐志》记载："至隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》凡三部"。[②]"西国龟兹"主要指阿史那公主陪嫁往长安的歌舞伎乐、"齐朝龟兹"是指北齐保存下来的龟兹乐，受到了汉族与北方各少数民族的影响，"土龟兹"是指汉朝在长安萌芽得一种龟兹乐。直至隋朝以后，这三种龟兹乐统一起来，成为七部乐，至此，龟兹乐作为宫廷音乐的重要组成部分，受到了统治阶层的强烈欢迎。这也反应出龟兹文化对中原文化所产生的重要影响。此外周吉先生所著的《龟兹遗韵》一书中也在第五章提及了龟兹乐舞传入中原后的变化及影响。[③]龟兹乐自传入中原，也根据中原人们的审美习惯，增添了新的音乐成分，其风格也各具特色。伴随着西域与中原日益频繁的经济文化往来，龟兹乐舞在中原得到新的发展和较高程度的认可。

有关龟兹乐舞东渐方面的期刊论文主要有:

卫凌的《试论龟兹乐舞及其东渐》，在这篇文章中主要通过介绍《骆驼载乐俑》、《乐俑群》等相关文物为切入点，叙述了"吕光伐龟兹"这一历史事件，通过征战手段，从而达到龟兹乐舞艺术的东传，形成了"西凉乐"。[④]此外另有付明华所写的《龟兹文明及音乐艺术---龟兹乐的东渐》一文；该文章主要描写了在征战、商业往来、通婚等方式下促成的龟兹乐舞艺术的东渐，并对中原音乐产生了极大的影响。[⑤]刘文荣所写的《石窟壁画中的齐鼓考———兼论龟

① 张莹. 关于唐代乐舞审美形态的研究[J]. 戏剧之家，2014(12):第124-124页。

②《隋书》卷一五，中华书局[M]，1973年，第378页。

③ 周吉. 龟兹遗韵[M]. 中央音乐学院出版社，2008年，第79页。

④ 卫凌. 试论龟兹乐舞及其东渐[J]. 交响(西安音乐学院学报)，2002年，21(3):第93-96页。

⑤ 付明华. 龟兹文明及音乐艺术——龟兹乐的东渐[J]. 电影评介，2008年(18):第98-99页。

兹乐的东进》一文中，通过描述洞窟壁画中，龟兹乐的重要打击乐器“齐鼓”来记述“吕光伐龟兹”这一历史事件对龟兹乐舞的传播作用。[①]通过这几篇文章可以概括出龟兹乐舞传播的主要途径。

首先，在征战的交流方式中最具代表性的是公元384年吕光伐龟兹。《隋书·音乐志》记载:“龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声”[②]吕光从龟兹带来的伎乐所吸收改造，并与当地汉族羌族传统音乐相融合，形成了隋唐广受欢迎的西凉乐。

和亲的交流方式中，最主要的是“突厥公主阿史那公主远嫁北周武帝”阿史那公主本就善音律，突厥王又下令西域各城邦善于表演乐舞的舞伎、乐伎为其陪嫁。这些舞伎、乐伎、最终成为了长安乐舞发展的领导性人物。此外，伴随着阿史那公主的远嫁，也加深了龟兹、疏勒、安国、康国等西域国家与中原的往来，促进了西域文化与中原文化的传播交流。

在目前的研究基础上，大多数学者都将研究目光聚焦于龟兹乐舞的东渐，这也恰巧从侧面印证了龟兹乐舞传入中原后，唐代音乐审美品味所发生的巨大转变。而这种转变既包括音乐形式、音乐特征的变化，也包括在时代背景下音乐审美意识的变革。

（4）第四类是关于美学思想的相关文献：

唐代是中国历史上又一个进入大一统的鼎盛时代，当时的统治阶级思想开放，对待少数民族音乐文化以及外来音乐文化都秉持着兼容并包的态度，这使中华歌舞艺术在这一时期得到了繁荣的发展，唐代审美思想也因此呈现出汉胡融合、中外融合的特点。

有关美学思想方面的著作主要有：

陈莉的《中国审美文化简史》一书中曾介绍唐五代时期的音乐审美文化，阐述了由于受到西域少数民族与汉民族之间的文化融合的影响，唐代的审美思想展现出了新的思想格局和活力，有着浓厚的异域特色，并将其概括为“唐代的大美气象”具有境界壮阔、气势雄伟、情调激昂的时代特点。而“唐代大美气象”的产生、正由于国力的强盛，使大唐王朝充满了自信，能够以包容和开

① 刘文荣. 石窟壁画中的齐鼓考——兼论龟兹乐的东进[J]. 新疆艺术学院学报，2014年，12(2):第30-33页。

② 《隋书》卷一五，中华书局[M]，1973年，第379页。

放的心态来面对外来文化。[①]

李西林所著的《唐代音乐文化研究》，从唐代音乐美学思想以及唐代文化繁荣的特点与原因等角度进行阐述，将唐代审美文化概括为两个方面：第一是对先秦儒道、魏晋音乐美学思想的继承与发展；第二是对西域外来音乐文化的交流融合；这些共同表现出唐代音乐美学的多元文化特色。[②]

此外由朱志荣先生所主编的《中国审美意识通史.隋唐五代卷》中对于唐代审美意识的发展做出了系统的描述，该著作从诗歌、文章、绘画、书法、乐舞等多个角度对隋唐时期审美意识的发展做出了总结。[③]在该书的第五章“乐舞中的审美意识”中，对于民族融合以及佛教对唐代审美意识的影响进行了深入的分析，将唐代的乐舞文化提炼为“武乐”、“大曲”、“民乐”三个部分，从而在此研究基础上体现唐代音乐审美意识的发展特点。该著作较为全面的概括并总结了唐代审美意识的发展，而本文力求紧紧围绕民族融合以及唐代社会发展的历史背景，重点突出在唐代审美意识发展过程中由于受到龟兹乐舞东渐影响而体现出的主要变化，接下来就对龟兹乐舞以及唐代审美文化等文献资料中的典型的代表性观点进行归纳与分析，以此对龟兹乐舞东渐过程中所折射出的审美思想以及唐代审美意识的演变过程作出更好的概括。

有关美学思想方面的期刊论文主要有：

霍然先生曾发表三篇文章分别是《论北朝西部审美观与盛唐美学思想的展开》；[④]《论北朝西部民族大融合与中唐美学思想的深入》；[⑤]以及《论北朝西部民族大融合与晚唐美学思想的回潮》。[⑥]这三篇文章充分结合了北朝时期西部民族大融合所奠定的社会心理基础，从诗歌、书法、音乐等多角度分析了盛唐、中唐、晚唐、三个历史时期的审美心理，阐述了三个阶段审美文化的发展规律。认为盛唐崇尚气势恢宏、飘逸狂放，有着追求新鲜、刺激的审美心理，表现出了多元的审美文化类型；中唐受到安史之乱的影响，喜爱豪华奢侈、一方面认为胡乐祸乱风纪，主张复兴雅乐，另一方面又怀念盛唐气象，将胡乐看作是昔

① 陈莉. 《中国审美文化简史》[M]，中央民族大学出版社，2014 年。

② 李西林. 唐代音乐文化研究[M]， 文化艺术出版社，2014 年。

③ 朱志荣主编，朱媛著，《中国审美意识通史.隋唐五代卷》[M]，人民出版社，2017 年。

④ 霍然. 论北朝西部审美观与盛唐美学思想的展开[J]. 西域研究，2006 年，2006(4):第 93-99 页。

⑤ 霍然.论北朝西部民族大融合与中唐美学思想的深入 [J]. 西域研究，2008 年，2008(1):第 122-130 页。

⑥ 霍然. 论北朝西部民族大融合与晚唐美学思想的回潮[J]. 西域研究，2008 年，2008(4):第 122-130 页。

日繁华的缩影，表现出了争强好胜、矛盾复杂的社会审美氛围；晚唐经济和政治局势逐渐走向下坡，而艺术文化却并没有因经济与政治的衰落而日薄西山。人们的审美心理趋向开始逐渐回归，因此，晚唐的美学思潮再一次模仿起盛唐时期的审美风尚，在审美价值和审美态度方面都与盛唐时期保持着高度契合，是对盛唐艺术文化的又一次追忆与模仿。

邓婷所写的《初、盛唐音乐思想与文学》一文，则以“和”的音乐审美思想对初、盛唐时音乐发展予以总结概括。[①]认为，初、盛唐时期的音乐之所以能够保持繁荣稳健的局势并实现多种音乐类型的日渐融合，与此时统治阶层推行的以“和”为美的音乐审美思想密切相关。这种“和”的音乐审美思想不仅使音乐内部音声相和，也能够平衡音乐、情感与政治之间的关系，这在很大程度上继承了《乐记》中的观点，同时指出，“和”的音乐审美思想是促成唐代歌舞艺术繁荣的根本原因。[②]

对于“唐代审美思想”的相关研究，多集中于从唐代诗词、书法、服饰等角度进行概括总结，缺乏对具体西域乐舞审美观的论述。龟兹乐舞是西域乐舞中的重要组成部分，与唐代燕乐有着千丝万缕的联系，将龟兹乐舞与唐代音乐进行对比研究，通过关注龟兹乐舞的内在审美特质从而探寻西域音乐审美文化对唐代音乐审美意识所产生的重要影响。而上述这些文献仅分析唐代审美思想、审美文化是不全面的，没有将西域音乐审美意识、审美品味进行具体阐述，只有将两者充分的对比归纳，才能够清楚地梳理出西域音乐审美文化对唐代音乐审美意识所起到的建构作用。

1.2.2 国外研究现状

国外对龟兹乐舞以及唐代音乐等方面的所做出的相关研究多以日本研究者居多，其中主要以林谦三、岸边成雄等日本学者为典型代表。这些研究者在唐代乐器等方面进行了深入的研究，具有极高的理论价值。

在日本学者林谦三所著的《东亚乐器考》一书中，曾对龟兹乐舞中所使用的羯鼓、筚篥、五弦琵琶等乐器的发展变化做出了详细的说明，通过这本著作不仅可以领略到东亚各国所流传的丰富多彩的乐器，同样也可以深切感受到民

① 邓婷. 初、盛唐音乐思想与文学[D]. 南开大学，2013 年.第 29 页

② 吉联抗. 《乐记》[M]. 人民音乐出版社，1980 年.第 45 页。

族交融对龟兹乐舞等乐舞在音乐本体方面所带来的重要影响极其变化。[①]

岸边成雄先生的毕业论文《隋唐俗乐调的研究一一龟兹琵琶、七声五旦与俗乐二十八调》；该论文分为唐代俗乐二十八调、琵琶的渊源、以及西域七调三个方面；论述了唐代西域的乐律、乐调、乐曲、乐人及主要乐器等多个方面，充分证明了西域乐舞东渐对唐代音乐的影响。[②]一九五二年发表的《论西域音乐东渐中胡乐人来朝的意义》中分别列举了五十二名西域乐工。对西域少数民族音乐家到中原的时间、地点及其贡献等都作了详细全面地论述。在其编著的《古代丝绸之路的音乐》一书中，对丝绸之路上所传播的音乐文化有着极为细致的描述，并对龟兹等西域城邦的乐器和舞蹈进行了归纳与总结。[③]以日本正仓院乐器的起源作为探讨丝绸之路音乐的出发点，结合唐代万国来朝的时代特点对西域地区的琵琶、箜篌等乐器进行了研究，在很大程度上肯定了丝绸之路对于音乐文化传播所带来的积极意义。岸边成雄先生十分善于利用本国的历史文化背景，和文献资料进行分析与研究，在他的另一篇文章《唐俗乐二十八调》中，就曾根据唐朝时期传入日本的雅乐调名进行分析，调查每个调名的起源问题。[④]从日本到中国，研究视线再由中国聚焦到西域地区，他的研究进一步证明了域音乐对唐代音乐的深远影响，同时也为本文研究龟兹乐舞东渐过程对唐代审美意识的影响提供了真实可靠的依据。

1.3 研究方法

主要是按照论文写作的基本取材方式进行研究，主要有以下几种方法：

1.3.1音乐史学的研究方法

（1）文献分析法

本文使用文献搜集法，搜集并理了大量现有的历史文献以及近期的研究成果,通过对这些文献资料进行深入的研究和分析，使本论文具备了更加强大的理论支撑，在撰写论文的过程中，这些史书文献也间接的提供了很多论文写作的灵感来源。

① 林谦三. 东亚乐器考[M]. 上海书店出版社，2013 年。

② 岸边成雄. 东京帝国大学文学部毕业论文《隋唐俗乐调的研究一一龟兹琵琶、七声五旦与俗乐二十八调》[D].1935 年。

③ 岸边成雄. 古代丝绸之路的音乐[M]. 人民音乐出版社，1988 年。

④ 岸边成雄，陈应时，林晔. 唐俗乐二十八调[J]. 中国音乐，1983 年(4):第 29-34 页。

（2）比较研究法

本文同时运用比较研究法，通过将龟兹乐与唐代燕乐进行对比，充分结合龟兹乐舞发展的地域特征与唐代社会的时代风貌，将龟兹乐舞的东渐过程与唐代音乐发展的轨迹结合起来。从而通过龟兹乐舞东渐后唐代音乐的演变过程概括并分析出唐代音乐的美学特征，从而更加全面的把握唐代的音乐审美意识的发展。

1.3.2 音乐美学的研究方法

本论文的撰写立足于中西参证的研究视角，在结合于中国美学研究现状和发展环境的同时以西方美学理论及研究方法进行参照对比，在不脱离中国传统美学文化基础的同时，力求系统化、逻辑化的还原唐代音乐美学思想以及审美意识的发展进程，探索龟兹乐舞东渐过程对唐代音乐审美意识所产生的深远影响。

其次大量翻阅相关文献，系统并全面对龟兹乐舞进行梳理，并探究其背后的审美文化内涵；同时，依托导师课题项目，为论文的完成提供了更好的保障。

1.4 本文的创新之处

目前在学术界，虽然对龟兹乐舞的背景、结构以及形式有着较详细的介绍，且对唐代音乐的审美思想也有较细致的述说，但是综合而言，没有将西域音乐的审美文化纳入唐代审美意识进行对比研究、分析。对于西域少数民族音乐所蕴含的美学思想和审美文化内涵的相关研究不够全面，有待后续的增加。本文将以中国审美文化传统为基础，结合西方美学的研究理论及方法，从而理性的去分析并探讨在龟兹乐舞东渐过程中，对唐代人们音乐审美取向所造成的影响，以及其背后所呈现出来的审美意识的巨大改变，以求更加全面、系统的了解中华传统音乐审美文化。

此外，关于龟兹乐舞和唐代音乐文化的本体研究十分普遍，在一些著作和文献资料当中也都涉及了部分关于西域审美文化或唐代音乐审美意识的相关探讨，但很少将二者用联系的观点进行对比分析。本文力求深入探究唐朝时期，龟兹乐舞传入中原后，中原音乐审美意识所发生的重要变化，并通过这一变化总结并阐述唐代以来，龟兹乐舞以及西域音乐文化不断传入对中原审美意识转变所带来的巨大文化冲击力以及不可扭转的审美感召力。

2 龟兹乐舞东渐的背景

龟兹乐舞自西汉时期开始东传入中原，历经魏晋南北朝直至隋唐时期达到鼎盛，在东渐过程中，龟兹乐舞不仅保持着自身传统文化的独特魅力，又与中原音乐文化相互交融荟萃，具有极高的艺术地位和审美价值。龟兹乐舞东渐的过程使具有鲜明西域风格的音乐审美文化充分的渗入到中原汉民族的音乐审美意识当中，并结合中原汉民族自身对音乐的审美感知进行改良与再创作。使龟兹乐舞逐渐发展成为兼具西域特色与中原艺术审美情怀的创新文化形式。

文化的创新与发展离不开经济的繁荣与昌盛。龟兹乐舞的东渐得益于于丝绸之路上经久不衰的贸易往来。龟兹国作为丝绸之路上的核心要塞，以其重要的地理位置迎接着南来北往不同国家不同民族的商客，同时也受到来自中亚、西亚、南亚、等多重文化、多种宗教的影响。另一方面，唐朝宽容开放的政治格局也为龟兹乐舞的东渐与发展提供了绝佳的契机。唐朝经历了从贞观之治到开元盛世的历史过渡，积累了极为丰富的社会物质财富，在国富民强，政治开放的大背景下，龟兹乐舞也在唐朝时期迎来了中国历史上新的发展高峰。

2.1 丝绸之路上的龟兹乐舞

龟兹国地处丝绸之路经济带的中心，其得天独厚的地理条件不仅为龟兹国带来了丰富的物产资源，也促使龟兹国的经济在丝绸之路的贸易往来中得到了迅速的提高。繁荣的经济为文化的发展创造了沃土。龟兹国作为丝绸之路上连接西域各城邦的中转驿站，促使大量的王公贵族、乐师舞伎、云集于此。技艺高超的乐师舞伎逐渐受到了城邦贵族的赏识与喜爱，在宫廷中贵族开始培养专业的乐师舞伎，并将优秀的乐伎作为礼物上供给中原朝廷，为龟兹乐舞东渐创造了良好契机。自此，大批来自于西域的乐师舞娘开始通过丝绸之路来到中原，不仅为龟兹乐舞在中原的繁荣发展提供了人才保障，也为西域音乐文化在中原的传播做出了深远的贡献。

得天独厚的地理位置不仅使西域各方的人才得以汇聚，也使龟兹国的经济贸易往来得到了迅猛的发展。丝绸之路上迎来送往的商队与蒸蒸日上的贸易往来，使龟兹国的手工制造业日趋成熟。加之商队及宫廷贵族对乐舞文化的热切钟爱，促使高超的手工制造技艺逐渐演化体现成为龟兹国乐器制造产业的日新

月异。一件件精美绝伦的乐器使龟兹乐舞的表演更加添光添彩。与此同时乐器制造业的发展也对龟兹乐舞的进一步东传起到了推波助澜的作用，使龟兹乐舞在唐朝步入鼎盛时期。由此可见，龟兹乐舞的发展离不开丝绸之路的繁荣与畅通，古老的丝绸之路既是龟兹国经济发展的命脉，也是沟通龟兹乐舞文化与东西方音乐文化交流融合的桥梁。龟兹乐舞通过丝绸之路焕发出了无与伦比的艺术魅力，不仅是西域音乐文化的典型代表，同时也为中原音乐文化的发展注入了新鲜的血液，提供了强大的发展动力。

伴随着丝绸之路的繁荣发展，西域与中原交流往来日益密切，古老的丝绸之路不仅是西域经济发展的命脉同时也见证着西域与中原的政治、军事往来。随着历史的不断更迭，中原与西域的交流、往来更加密切，和亲与征战逐渐成为了促使龟兹乐舞东传的重要因素。在和亲与征战过程中，龟兹乐舞艺术得以进一步东传入中原，最终与中原地区的音乐文化相互融合，并在唐代开放包容的政治文化风貌下，龟兹乐舞在中原地区焕发出了新的生机与活力。在古老的丝绸之路上，西域人民通过与中原和亲、或朝贡的方式将优秀的音乐文化带到了中原，推动了西域音乐文化在中原的传播，另一方面，中原人民也通过丝绸之路进行征战、或经贸往来，打开了通往龟兹乃至西域的大门，使西域音乐文化能够被中原文化所充分的吸收接纳。这种政治与军事上的往来因丝绸之路的发展变得日益频繁，同时也极大程度上影响着龟兹乐舞在中原地区的发展与传播，对龟兹乐舞的东渐过程起着举足轻重的作用。

和亲与征战是促进龟兹乐舞东渐的重要因素。在和亲的政治交流中，最具代表性的是“突厥阿史那公主远嫁北周武帝”阿史那公主本就善音律，突厥王又下令西域各城邦善于表演乐舞的舞伎、乐伎为其陪嫁。这些舞伎、乐伎、最终成为了唐代长安乐舞发展的领导性人物，为中原乐舞的发展提供了强有力的人才保障。此外，伴随着阿史那公主的远嫁，也加深了龟兹、疏勒、安国、康国等西域各国与中原的往来，促进了西域文化与中原文化的交流。征战中最为典型的事件是公元 384 年的“吕光伐龟兹”。《隋书·音乐志》记载：“龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声”[①]吕光从龟兹带来的伎乐所吸收改造，并与当地汉族羌族传统音乐相融合，形成了隋唐广受欢迎的西凉乐。在丝绸之路的带

①《隋书》卷一五，中华书局[M]，1973 年，第 379 页。

动下，西域与中原在和亲与征战中，音乐文化得以相互影响，审美品味得以相互融合，这对于唐代乐舞文化的发展起到了积极的推动作用，此外龟兹乐舞所带来的独特新潮的西域音乐审美文化也对唐代传统音乐审美意识产生了巨大的冲击，为日后唐代音乐审美意识的演变与发展埋下了种子。传自西域的音乐审美文化逐渐开始被中原人民所接受并喜爱，龟兹乐舞也因此成为了唐代乐舞中的重要组成部分，受到了统治阶级与平民百姓的一致欢迎，在中原地区得到了更多的认可与尊重，获得了更好的展示舞台与发展空间。

传入中原的龟兹乐也根据中原人们的审美习惯，增添了新的音乐成分，其风格也各具特色。据《隋书·音乐志》记载："至隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》凡三部"。[①]"西国龟兹"主要指阿史那公主陪嫁往长安的歌舞伎乐、"齐朝龟兹"是指北齐保存下来的龟兹乐，受到了汉族与北方各少数民族的影响，"土龟兹"是指汉朝在长安萌芽得一种龟兹乐，源起于汉代解忧公主之女弟史与龟兹王绛宾的联姻。龟兹王朝见汉室，龟兹人逐渐迁居中原，与当地各民族音乐逐渐结合发展。直至隋朝以后，这三种龟兹乐统一起来，成为隋唐七部乐。西域的乐器也逐渐传入中原，极大程度上丰富了汉民族的乐器种类。大批西域乐师来到中原也带来了新的乐律理论。龟兹乐作为宫廷音乐的重要组成部分，体现着唐代统治阶级对于龟兹乐舞的强烈认可。随着龟兹乐舞在中原地区的繁荣发展，唐代歌舞艺术也开始迎来了"百花齐放，百家争鸣"的艺术高峰。

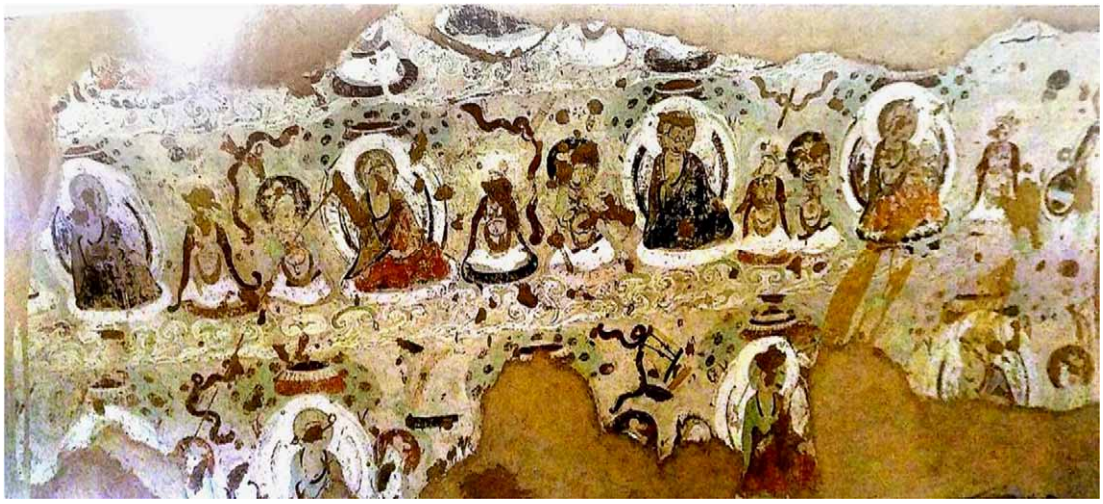
2.2 佛教信仰下的龟兹乐舞

龟兹乐舞艺术的发展汲取着多元的养分，龟兹国不仅在经济方面占据优势，同样也是西域重要的宗教、政治、文化中心。龟兹国宗教传播活动频繁，佛教、基督教、摩尼教、萨满教、伊斯兰教等都在龟兹这片传奇的土壤上广为流传。宗教的繁荣孕育了大量的音乐活动，乐舞作为宗教重要的供养与宗教活动有着不可分割的联系。在新疆的克孜尔千佛洞中仍保存着大量的天宫伎乐壁画。这些天宫伎乐壁画源自于天竺佛教对龟兹音乐文化的渗透。 龟兹作为西域重要的佛教文化中心，其乐舞文化也受到了佛教的深刻影响。在龟兹乐舞中，以佛曲、佛法故事为题材的创作极为丰富，这不仅为唐朝时期龟兹乐舞在中原的传播创

①《隋书》卷一五，中华书局[M]，1973 年，第 378 页。

造了有利条件，同时也为龟兹乐舞在唐代宫廷中的繁荣发展奠定了基础。由于佛教在唐代的盛行，龟兹乐舞作为传播佛教信仰，赞颂佛法功德的音乐形式很快受到了唐代皇室的大力推崇。佛教文化作为一条宗教的纽带，将龟兹乐舞与中原音乐紧密的联系在了一起。在龟兹乐舞东渐的过程中，佛曲也伴随龟兹国的佛教信仰一并传入中原。龟兹乐舞在融合了中原音乐审美品位的同时进一步发展改良，逐渐成为唐代宫廷音乐中不可或缺的组成部分，能够被使用于重要的佛教仪式以及宫廷佛教庆典当中。

佛教本就提倡音乐，通过现存的克孜尔、库木吐拉以及森木赛姆等佛教石窟壁画中可以发现，绝大多数壁画主要反映的是佛国天堂的美好画面；例如库木吐拉第十三窟的《不鼓自鸣图》，描绘的就是万物有灵，充满天籁之音的佛国天堂盛景，画面中的乐器有笙、筚篥、曲项琵琶、排箫、箜篌等。（见图 2-1）



（图 2-1 不鼓自鸣图；此壁画位于新疆库车库木吐拉石窟第 13 窟主室右侧券腹。）

乐舞艺术在佛教发展中扮演着重要的角色，一方面是为了用音乐之声陶冶人们的心灵，使人们更容易受到佛法的教化，进而从善向善，敬佛礼佛；而另一方面，也将乐舞最为不可或缺的供养形式进献于佛。例如克孜尔尕哈石窟第三十窟的伎乐天人图，图中所持乐器有竖箜篌、曲项琵琶、横笛、排箫等。他们为四身一组，或手捧鲜花，或怀抱乐器，衣带随风飘扬。从此图可以看出，人们将音乐等同于顶礼膜拜的佛教法事，通过演奏乐器的行为表达对佛的敬意，也以这种方式作为对佛的供养。（见图 2-2）

（图 2-2 伎乐天人图：此壁画位于新疆克孜尔尕哈石窟第 30 窟后室券顶。）

伴随着唐王朝政治经济的不断发展，佛教也在这一时期开始蓬勃发展。佛教文化的鼎盛发展为龟兹乐舞的东渐过程搭建了有利的桥梁，对龟兹乐舞的东渐过程起到了极为重要的推动作用。唐王朝统治阶级在给予佛教极高礼遇的同时也以同样广阔包容的胸襟接纳着龟兹乐舞艺术。在龟兹乐舞东渐过程中，佛教成为促成龟兹乐舞与中原音乐交流发展的重要条件，龟兹佛教与乐舞艺术也在东传过程中结合唐代的社会生活方式体现出了新的时代特点。

共同的宗教信仰奠定了龟兹乐舞东传入中原的历史地位，而文化的认同则作为一种有效的催化剂，促使龟兹乐舞文化在中原地区得以发展壮大。中原文化与绿洲文化的血脉相连，增添了中原地区对于龟兹文化的认同感，这种共同的文化认同感为龟兹乐舞的东渐过程创造了极大的便利条件。一方面，龟兹乐舞艺术以绿洲文化为基础，相似的生态环境与共同的农耕劳作方式促使龟兹乐舞艺术在传入中原后更加容易被中原百姓认可、接受；另一方面其自身所独有的草原游牧文化也在东渐过程中为中原地区音乐注入了新鲜的血液，丰富了中原地区人们的音乐审美感受。以绿洲农耕文化为代表，以草原游牧文化为依托，多种文化之间的相互碰撞造就了龟兹地区艺术文化发展的多样性与丰富性。随着唐代龟兹乐舞东渐过程的不断加剧，龟兹本土文化也更多的开始受到中原文化的影响，文化在交流融合的过程中优胜劣，不断创新，共同造就了唐代歌舞艺术的高峰。

2.3 绿洲文化中的龟兹乐舞

据《汉书·班超传》记载：“破月氏，龟兹始降”暗示着月氏与龟兹唇亡齿寒的关系，反映出了月氏族与龟兹之间的密切联系。这些中亚游牧民族的文

化与古印度文化共同促进了龟兹文化的繁荣，使龟兹文化能够兼收并蓄。而多地区、多民族文化之间的碰撞也说明了古代龟兹音乐文化与古代印度音乐文化在音乐本体等方面所存在的诸多差异，不能够片面的把龟兹文化看作是印度文化的支流，除了受到印度文化的影响之外龟兹乐舞文化也同时受到了北中亚草原游牧文化，和绿洲文化的相互影响。随着回鹘西迁，龟兹乐舞也文化逐渐更多的受到绿洲文化的渗透。回鹘的三支队伍分别建立起了喀喇汗王朝、包括高昌、龟兹在内的西州回鹘汗国、以及今甘肃一带的甘州回鹘汗国，龟兹乐舞在这一西迁过程中，逐渐融合了绿洲的文化特色，形成了独特的音乐文化特点。

公元 840 年，汉北回鹘举部西迁，由漠北迁往西域，生活环境、生产方式、生活方式都发生了很大的改变，回鹘由逐水草而局的生活转变为农耕定居，其文化也由草原文化类型过渡到绿洲文化类型。在回鹘人到达西域地区以前，西域的文明已经发展到较高的程度，各类文化相互影响，大量绿洲原著西域居民的文化、语言、音乐形式逐渐渗透到回鹘人当中。作为统治阶级的回鹘人在潜移默化中开始接受被统治阶级的文化。西域乐舞文化包括龟兹乐舞在内，在这一文化传承中采取优胜劣汰的方式，结合绿洲文化的特点形成了新型的西域音乐文化，这也很大程度的促进了东西方音乐文化的融合。同时，长久在漠北形成的游牧文化也不可能被轻而易举彻底摒弃，这也恰恰是龟兹文化独具魅力之处，虽受到绿洲文化以及多方外来文化的影响， 但对于传统的文化本质又兼而有之，并没有完全被绿洲农耕文明所吞噬同化，体现出了龟兹乐舞独具魅力的艺术价值。相似的绿洲生活环境与相同的农耕生产方式为龟兹乐舞东渐奠定了广阔的发展基础，与此同时龟兹乐舞也以其独特的艺术价值影响着中原乐舞文化的发展，为中原乐舞文化的发展积蓄了能力，注入了新的活力。

随着龟兹乐舞文化与绿洲文化的碰撞交融，优胜劣汰的文化法则也使龟兹乐舞走向了新的繁荣，东传入中原后，由于存在共同的宗教基础与同样的农耕生产生活方式，使龟兹乐舞在传入中原后，大受中原各阶层的欢迎，这在很大程度上也体现出龟兹音乐文化与中原音乐文化之间的血缘关系。龟兹乐舞作为强有力的文化纽带，为中原音乐文化提供了充足的养料，在与中原文化的交流过程中也使自身得到了改良，逐渐趋于成熟。

由此可以看出，龟兹乐舞的东渐过程，不仅得力于丝绸之路的繁荣，在这个过程当中，共同的宗教信仰与相近的绿洲文化类型也都起到了推波助澜的作

用。在唐代经济繁荣，政治文化开放的大背景下，这些有利的因素为龟兹乐舞在唐代中原的地区的繁荣发展奠定了坚实的基础，使龟兹乐舞在种类与类别、乐器与音乐理论方面都能够与唐代传统音乐文化有效的交流融合，在音乐文化的相互影响碰撞中，龟兹乐舞在唐代获得了新的发展，逐渐开始引领唐代乐舞文化的风尚。

3 龟兹乐舞在唐代的发展

唐朝时期，龟兹作为西域最重要的城邦之一，是西域各地政治经济与艺术文化的中心。通过“吕光伐龟兹”，龟兹乐被带入中原，后又经历北魏、北周龟兹乐陆续传入，随着北周武帝迎娶突厥阿史那公主为皇后，更是将大批乐师、歌伎、舞伎作为陪嫁从西域龟兹带到了中原。美轮美奂的龟兹乐舞和独具异域风情的西域乐器极大程度上丰富了中原地区人们的音乐审美体验。与此同时，中原地区的传统音乐文化也对龟兹本土音乐带来了一定的冲击和影响，使龟兹乐舞在传入中原之后，与中原音乐交融荟萃，在唐朝这一特定历史时期，换发出了新的生机和光彩。

3.1 龟兹乐舞在唐代的分类

唐朝时期，经济繁荣，政治稳定，随着统治阶级施行自由开放的文化举措。龟兹乐舞在中原的大街小巷，宫廷内外都广为流传。《旧唐书·音乐志》记载：“自周，隋以来，管弦杂曲将数百首，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐。”[①]可见《龟兹乐》在唐代音乐中的重要性，而西凉乐也是经“吕光伐龟兹”后，由凉州人将龟兹乐与汉民族音乐相融合加以改良而来的产物，这足以说明龟兹乐舞对唐代歌舞艺术所造成的巨大影响力。除此之外，龟兹乐舞对唐代宫廷燕乐也影响至深，唐代宫廷十部乐中都包括《龟兹乐》，发展至唐玄宗时期，出现了坐部伎与立部伎、在坐部伎与立部伎之中《龟兹乐》也都被大量使用，体现着盛唐时期龟兹乐舞不可动摇的历史地位。龟兹乐舞逐渐成为唐代音乐中重要的组成部分，在音乐舞蹈的特点和乐器选择方面，都与唐代社会文化以及音乐审美取向相融合，体现着唐代自信乐观的时代风尚，表达着唐代海纳百川多元并存的审美态度。

根据《隋书·音乐志》记载：“至隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》凡三部。”[②]隋朝统一后将这三种类型的龟兹乐统一起来成为了后来的隋唐“七部乐”，直至发展为唐朝时期“九部乐”，“十部乐”，龟兹乐都作为其中最重要的组成部分，是唐代宫廷乐师改编与创作新曲的典范。尤其在燕乐

① 《旧唐书》卷二九，中华书局[M]，1975 年，第 1068 页。

② 《隋书》卷一五，中华书局[M]，1973 年，第 378 页。

方面，体现的最为明显。广义上的燕乐是指唐代宫廷宴请所用之乐，而狭义的宫廷燕乐则是指唐九部乐与十部乐中的第一步，加之坐部伎与立部伎，这些宫廷的音乐舞蹈多是在唐代民间歌舞的基础上以龟兹乐舞为代表改编创作而成。在乐器的使用选择方面以及舞蹈动作的编排方面都与唐朝民间所盛行的龟兹乐舞有着密切的联系，这也从侧面反映出龟兹乐舞在唐代的繁荣发展。

龟兹乐的类别主要分为散曲、大曲、和法曲三种。其中散曲又包括歌曲、解曲、舞曲三种形式。据《隋书·音乐志》记载："龟兹乐歌曲有善善摩尼，解曲有婆伽儿、舞曲有小天，又有疏勒盐。"[①]由此可见龟兹乐舞在唐代不仅有着细致的类别划分，而在每一个类别之中又有众多不同名称，不同表演形式和寓意的作品。歌曲《善善摩尼》中的"摩尼"意为佛教当中"菩萨"的意思。到了唐代许多佛教音乐都取材于龟兹音乐，唐朝佛教的兴盛也间接带来了龟兹佛曲的繁荣。在散曲的类别之下，另一种广受欢迎的龟兹音乐形式名为"疏勒盐"。唐代龟兹散曲疏勒盐中的"盐"指的是一种节奏性很强的"杖鼓曲"《唐会要》中记载的有舞鹤盐、突厥盐、昔昔盐等，都为龟兹乐舞中的"盐曲"。"盐曲"作为西域龟兹特有的一种音乐体裁，也在唐代盛为流行。

唐乐与龟兹乐舞除了在音乐形式上密切相关，在使用乐器，表演乐师，和相关音乐理论方面也有着诸多对龟兹乐舞的学习借鉴和吸收。随着唐代经济政治的飞速发展，国力日渐雄厚，对各国城邦在外交方面皆本着对外开放的态度，在艺术音乐领域方面同样采取"敢于吸收，兼收并蓄"的态度。对西域乐舞文化，以及其他各少数民族的优秀艺术文化加以吸收，因此创造了唐代歌舞艺术的巅峰。这种开明的对外政策也为龟兹乐舞在唐代的发展提供的生存的沃土，为龟兹乐器在中原的传播，以及龟兹音乐家在中原的创作提供了机遇。自此，龟兹乐器在中原广为流行，并得以在唐代燕乐中加以应用，龟兹音乐家也受到了唐代宫廷阶层的欢迎，在唐朝时期创作出了《春莺啭》等诸多脍炙人口的音乐作品。龟兹的音乐理论，以及音乐形式也在唐大曲中得到吸收和借鉴，依照龟兹音乐家苏祗婆"五旦七声"的音乐理论和西域"艳、趋、乱"的音乐形式结构创作出了《秦王破阵乐》、《霓裳羽衣舞》等唐代极具代表性的优秀乐舞。

① 《隋书》卷一五，中华书局[M]，1973年，第379页。。

3.2 龟兹乐器在唐代音乐中的运用

《旧唐书·音乐志》记载：“ 龟兹乐，工人皁丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布袴。舞者四人，红抹额，绯袄，白袴帑，乌皮靴。乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一，毛员鼓一，都昙鼓一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，鸡娄鼓一，铜拔一，贝一。毛员鼓今亡。”[①]由此可以看出龟兹乐器在唐代音乐中的运用十分广泛 ，乐器制作工艺与演奏水平也得到了较大程度的提高。在最具代表性的唐代燕乐中，用于伴奏的乐器就有五十多种，其中琵琶、箜篌、筚篥、羯鼓等传自西域、龟兹地区的相关乐器在乐队中占有十分重要的地位。这些传自西域龟兹地区的乐器对唐代音乐风格造成了极大的影响，使唐代乐器组合更加丰富。西域乐器在唐代的盛行，不仅带来了民间音乐审美风尚的转变，同时也带来了乐律方面的变革。在宫廷音乐方面随着唐代九部乐十部乐的不断完善，龟兹乐器也在中原地区迎来了新的发展。

《新唐书·礼乐志》记载：“龟兹伎，有弹筝、竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、笙、萧、觱篥、答腊鼓、毛员鼓、都昙鼓，侯提鼓、鸡娄鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝，皆一；铜钹二。”[②]由此可以看出，在唐代十部乐中，龟兹乐使用的乐器十分丰富。唐代最具典型代表的龟兹乐器主要有曲项琵琶、筚篥、羯鼓等。曲项琵琶由龟兹传入中原，故又称作“龟兹琵琶”，唐朝时期曲项琵琶在制作工艺与演奏水平上不断丰富完善，成为了燕乐中独奏与合奏的重要乐器之一。筚篥为唐朝时期的一种吹奏乐器，唐段安节《乐府杂录》记载：“筚篥者，本龟兹国乐也，亦曰悲篥，有类于笳。”[③]在隋唐九部乐，十部乐中都得到了广泛的使用。这些龟兹乐器在唐代大受中原地区人民的喜爱，正如唐代诗人元镇在《法曲》一诗中所描述：“女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐”。[④]胡乐的盛行之风逐渐成为唐代独特的一种社会风尚，从统治阶级开始自上而下展开对胡俗、胡乐的吸收一接纳，一方面反映出唐代博采众长的文化自信，另一方面也体现出唐代审美文化多元化的发展趋势。

而在乐器组合方面，龟兹乐队也是演奏唐九部乐、十部乐中的重要组成部

①《旧唐书》卷二九，中华书局[M]，1975 年，第 1071 页。

②《新唐书》卷二一，中华书局[M]，1975 年，第 470 页。

③（唐）段安节.乐府杂录[M].北京：古典文学出版社，1956：第 34 页。

④元稹《法曲》，冀勤点校《元稹集》[M]，中华书局，1982 年，第 282 页。

分。其中，龟兹乐队主要分为吹奏乐器，弹拨乐器，打击乐器三类，吹奏乐器有：笙、萧、横笛、筚篥等；弹拨乐器主要为：琵琶和竖箜篌；打击乐器主要有：羯鼓、腰鼓、答腊鼓、鸡娄鼓等。这些传自龟兹地区的乐器，在表演过程中与中原音乐审美品味相融合，促使唐代音乐更加丰富具有西域独特的美感。随着龟兹乐舞东渐过程的不断加剧，唐代音乐审美意识也在这一过程当中，呈现出了新的转变与不同。伴随着唐代对于艺术文化的兼容并包与吸收接纳，来自西域与龟兹地区的大量艺术经验与优秀艺术成果逐渐被融入进中原汉民族的乐舞文化之中，唐代乐舞文化在这些西域审美元素的促使下，诞生了许多优秀的乐舞作品，对中原乐舞文化的发展产生了积极的影响，而一些来自西域的音乐家、乐师也为此做出了不可磨灭的贡献。

3.3 龟兹乐师及相关音乐理论对唐代乐舞的贡献

在音乐家与音乐理论方面，唐代最具代表性的龟兹音乐家主要有白明达，苏祗婆等人。这些来自龟兹的音乐家，根据唐代人们的心理感受，生活习惯、以及审美兴趣等创作出了大量优秀的音乐作品，此外对唐代音乐理论的发展也起到了推动性的作用。创新的音乐理论与西域热情奔放、新奇瑰丽的音乐风格为中原汉民族传统音乐注入了新的活力。通过这些龟兹音乐家的传奇艺术人生可以带我们真实领略唐代歌舞艺术发展的空前盛况。

白明达是龟兹著名的作曲家，创作了《万岁乐》、《春莺啭》等具有浓郁龟兹风格的作品，他将西域色音乐特点与中原汉民族传统的音乐审美品味糅合在一起，既有西域边塞的粗犷与热情，又兼具中原音乐的细腻与深沉，为西域与中原音乐的交流作出了不可磨灭的贡献。苏祗婆既是琵琶演奏家也是调式理论家，她将龟兹琵琶和“五旦七声”理论带到了中原，新的音阶理论对隋唐宫廷音乐表演有着很大的影响，隋唐音乐家后根据苏祗婆的“五旦七声”理论逐渐衍化成为隋唐时期的“燕乐二十八调”因此可以看出隋唐燕乐的调式音阶体系是以龟兹音乐家苏祗婆“五旦七声”理论为基础，又与汉民族理论相结合得出的产物。由于调式理论的沿袭，在唐代龟兹乐的影响波及清商乐及雅乐，直至唐末，燕乐与雅乐在调式理论上依旧有很多相似之处。此外借鉴西域大曲“艳、趋、乱”的曲式结构而创作出的《秦王破阵乐》、《霓裳羽衣曲》等都成为了唐代乐舞中的重要代表，深受统治阶级和人民的喜爱。

唐代，龟兹乐舞在中原的盛行体现着大唐王朝对于文化发展的高度自信。唐代统治阶级既不视外族艺术文化于猛虎、也不惧怕外族文化对于本民族传统文化的冲击。面对龟兹乐舞等外来文化的影响，唐王朝深信自身文化的庞大根基，不会被外来文化所轻易动摇；并且善于从西域文化当中汲取优秀的艺术成果，以丰富自身原有的音乐文化。这种对文化自信宽容的态度在乐舞艺术中逐渐体现为唐代人们审美意识方面的升华，人们既能够对本民族传统文化保持高度的尊重，又对龟兹乐舞等外来西域文化有着充沛的热情，这种独特的音乐审美文化对促进龟兹乐舞在中原地区的发展以及唐代歌舞艺术的繁荣，无疑起到了重要的作用。

4 龟兹乐舞影响下的唐代音乐美学特征

唐代，是中国历史上政治、经济、艺术、文化、空前发展的时期，社会制度相对自由，欣欣向荣的政治经济格局孕育出了具有不同审美文化的艺术形式。随着丝绸之路的传播与发展，来自西域的乐舞艺术逐渐传入中原，其最具代表性的龟兹乐舞更是对唐代音乐审美文化产生了重要的影响。伴随着文化的交流与碰撞使中原本土音乐家的艺术修养不断得以提升，西域乐舞文化在中原本土音乐审美意识的影响下结合中原人民的审美品味进行再创作，从而促进了唐代龟兹乐舞在中原的发展，使龟兹乐舞艺术在中原地区得以发扬光大。唐代音乐的审美特征在西域外来艺术的影响下，也将本民族音乐的审美品味与之相融合，成就了唐代创新向上，自由包容的文化风貌。

唐代音乐博大精深，海纳百川，西域外来的乐舞艺术文化，在经过中国传统美学与传统哲学的重新审视洗练下，逐渐形成了有着中原审美特色兼具西域艺术审美韵味的唐代乐舞艺术，其中审美特征最为鲜明的则为唐代宫廷燕乐。唐代燕乐主要包括唐代“十部乐”、“坐部伎”与“立部伎”。“十部乐”中《燕乐》属于唐代所创编的新乐舞，也是最具唐代本土音乐审美特征的乐舞，《清商乐》则属于典型中原传统乐舞的代表，而其余的《龟兹乐》、《西凉乐》《天竺乐》、《高昌乐》等几部均属于少数民族乐舞，《龟兹乐》是其中重要的代表。从《坐部伎》与《立部伎》来看，除了《坐部伎》中的“龙池乐”与《立部伎》中的“庆善乐”以外，其余几乎都带有西域龟兹乐舞的风格，这足以体现出唐人对于龟兹乐舞的重视和喜爱。与此同时西域热烈豪迈的审美特征也潜移默化的影响着中原本土音乐的创作，对于音乐特征的把握更加倾向于模仿胡乐的创作特点。龟兹乐舞这种源于遥远西域的艺术形式之所以能够被中原人们所接纳，其核心在于其音乐审美特征本就与唐代整体的音乐文化思想一脉相承。龟兹乐舞不仅能够在旋律、节奏方面与唐代社会风尚保持高度的和谐，在表演形式以及艺术内涵方面也能够充分反映唐代人们的内心世界和情感变化。在龟兹乐舞东渐过程中，其音乐审美特征对唐代音乐创作产生了深刻的影响，促使唐代乐舞文化在音乐艺术渲染力以及舞蹈律动表现力等方面都有了显著的提升。虽然龟兹乐舞艺术在今以难以被真实再现，但作为唐代艺术文化瑰宝的唐诗则成为了记录西域乐舞艺术文化宝贵的文字资料。在后世的研究中具

有极大地参考价值。

4.1 旋律、节奏的异域性

龟兹乐舞本是一种节奏强烈的舞蹈，在表演过程中，常有鼓类乐器敲击出热闹激烈的节奏配合以动作明快的舞蹈进行表演。如《胡旋舞》，白居易曾在《胡旋女》中写道："心应弦，手应鼓，弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞"[①]它因具有震撼人心的艺术魅力，能够体现盛唐华丽壮观的气象，因而受到唐代统治阶级和平民百姓的欢迎。受到政治的影响，唐代在艺术文化方面也追求推陈出新，喜爱新奇刺激的事物与风格，一切艺术形式都力求表现生命的跃动感。如腾踏跳跃的胡腾舞，英姿矫健的剑器舞等，皆追求气势宏大的表演场面，也都具有羯鼓、拍板、等打击乐器加以伴奏，节奏明快鲜明具有浓郁的西域特色。这些舞蹈看似与中原音乐审美特征相差甚远，其实与中原审美意识有着密切的联系，正如《破阵乐》中所表现出的声震百里，所向披靡一样，唐王朝强大的军事实力和霸主地位，也建立表达于音乐艺术之中，形成具有唐代鲜明时代特征的一种审美观念。这种自信豪迈的审美观念恰巧与西域乐舞的审美特征不谋而合，无论从唐代真实的社会生活角度出发，还是以唐人的内心精神世界为依据，龟兹乐舞中充满异域性、胡风化的旋律与节奏都是极为真实和谐的表达。

音乐不仅带给人们美的体验，更能够教化于人。唐代的统治阶级对于音乐的教化功用早已熟稔于心并且运筹帷幄。在《礼记·乐记》篇中，儒家先哲就提出了"凡音之起，由人心生"，"乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物"[②]的命题，唐代物产富足，社会安定强盛，人们内心对音乐的感知和审美自然与其相对应，龟兹乐舞旋转跳跃充满激情的舞姿正适合表达唐朝社会稳定以及人民富足安康的喜悦，而热烈豪迈的鼓点节奏也反映出唐代军事的强盛，国力的强大。此外唐代"人和则乐和"的音乐审美观念，也促使唐乐进一步接纳西域胡乐，希望通过融合吸收西域音乐达到"乐和"则"人和"的目的，使统一后的中原与西域之间通过对音乐之间共同的审美感受，达到情感与认知的统一，这既有利于增进民族之间的文化交流，又有利于促进民族情感的和谐。

唐代的这种政治需要逐渐演化成为以统治阶级为首，自上而下对胡乐的喜

① 白居易《胡旋女》，顾学顿校点《白居易集》[M]，中华书局，1979 年，第 60-61 页。

② 吉联抗译注，阴法鲁校订.古代音乐论著译注小丛书　乐记[M].北京：音乐出版社.1962 年，第 22 页。

爱与追捧行为。在旋律创作方面，以龟兹音乐家苏祗婆的“五旦七声”为律法标准，以龟兹乐器中的五弦琵琶、筚篥等进行演奏，具有典型的西域特色。周吉先生曾在《龟兹遗韵：论当代库车地区维吾尔族传统音乐与龟兹乐的传承关系》一书中提到过龟兹乐舞的活态传承问题，周吉先生认为文化具有“优选法则”，在历史的风云变幻中，新疆库车木卡姆与龟兹乐舞有着千丝万缕的联系。在后期被还原的唐曲《瑞鹧鸪》中，也与现今新疆库车木卡姆在旋律中有着共同的骨干音，由此恰好证明了龟兹乐舞对唐代音乐的深刻影响，通过唐曲《瑞鹧鸪》的还原，能够使人们更加近距离的感受到唐代音乐旋律中所流淌的异域性风格。

在节奏方面，受到胡腾舞、胡旋舞等西域舞蹈的影响，唐代乐舞在节奏方面更加活跃热烈，舞姿矫健，表演忘我，充分彰显了力与美的完美融合。这种旋律与节奏特征方面的变化与中国传统雅乐中所追求的中正平和，磅礴柔美相去甚远，这足见龟兹乐舞东渐过程对唐代音乐审美特征造成的影响。这种看似矛盾实际又互为表里的音乐创作形式是唐代音乐发展的里程碑，旋律与节奏方面的奇特变化同时也见证了龟兹乐舞东渐给中原音乐带来的巨大改变。通过不同于传统五声调式的新奇旋律体系带给人以别样的听觉感受；用热烈激荡的节奏变换化传达出唐王朝所独有的威严与震慑力。这种追求胡风化的异域性审美特征既带有政治色彩，又影响着唐代人们生活的方方面面，不仅体现于节奏旋律，同时也反映在乐舞的表演形式当中。乐舞的表演形式不在拘泥于群舞的传统表现，而是出现了独舞、双人舞等多样化的表演形式。

4.2 表演形式的多样性

中国的传统乐舞多以群舞为主要表演形式，场面壮观，同时伴以钟、鼓、琴瑟等乐器，以诗词入曲，将诗词融入进旋律中进行演唱，在表演过程中，歌唱与舞蹈兼而有之。我国传统乐舞大多曲调悠扬婉转，舞姿舒展流畅。而伴随龟兹乐舞的东渐，胡乐胡舞不断充斥着唐代乐舞艺术的发展促使唐代乐舞的表演形式日渐丰富。按照舞蹈的不同风格及特点，可分为“健舞”、“软舞”两大类。传自西域地区的“胡腾舞”、“胡腾舞”、“柘枝舞”等属于“健舞”；舞蹈动作豪放、健朗。“春莺啭”和“绿腰”等则属于“软舞”舞姿优美柔和，节奏舒缓。由于舞蹈风格和韵味的大不相同，不同乐舞在表演过程中也呈现出了多样化的审美特

征，展示着与众不同的美学情怀。

唐代乐舞由于受到了西域乐舞的广泛影响，不仅能够从现存的石窟壁画中进行了解，也能够通过唐代乐舞诗中白描式的生动叙述了解唐代乐舞的表演形式。例如唐代诗人李端的《胡腾儿》一诗中所描述的胡腾舞表演场景："环行急难皆应节，反手叉腰如却月.丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发.胡腾儿，胡腾儿，故乡路断知不知。"①从这首诗中我们可以了解到：演奏胡腾舞的并非中原人士，而是来自西域地区的胡人，而胡腾舞的舞蹈动作极为矫健，即便是在旋转回环这种高难度的舞蹈动作下也能够准确的配合节拍变换。这种带有一定"炫技"意味的舞蹈在长安地区大受欢迎，人们不仅欣赏胡腾舞精湛高超的舞蹈动作，同时这种新鲜奇特的表演形式也让唐人为之倾倒。相比于中原地区传统乐舞的柔美内敛，这种热情激烈的舞姿更加能够宣泄唐代人们心中的无限豪情，更贴近于唐代崇高的审美态度。此外刘言史《王中垂宅夜观舞胡腾》一诗也对胡腾舞表演做了细致的描述："石国胡儿人见少，蹲舞羊前急如鸟"。在此诗作中还提到了在表演过程中审美对象的状态以及伴奏乐器。"四座无言皆瞪目，横笛琵琶遮头促。"②由此可以看出，刘言史的诗句对胡腾舞的演奏过程以及表演场地、伴奏乐器都做了生动详细的描写，通过诗句中所描绘的急速如同飞鸟，可以得出胡腾舞是一种节奏非常快的舞蹈，为男子独舞，通常在一块地毯上进行表演，伴奏则是通过横笛、琵琶、等丝竹类的乐器。在诗句中段出现了"手中抛下葡萄盏"这一句诗，可见表演者在表演过程中是饮酒的，因此胡腾舞在民间又被称作是"醉舞"，多为表现男子的阳刚与潇洒。这些与胡腾舞有关的诗作都传递出了一个共同的主题，便是唐代乐舞表演形式的不断丰富化，面对龟兹乐舞等西域乐舞文化的不断渗透，唐代乐舞在其原有乐舞文化的基础上接受了这些西域乐舞的表演形式，人们在这种新的表演形式影响下，审美品味以及审美意识都有了很大程度的转变和提高。

在"健舞"之中，除了胡腾舞之外，还在整个唐王朝都备受青睐的胡旋舞。表现胡旋舞的诗句主要有白居易的《胡旋女》："胡旋女，胡旋女.心应弦，手应鼓.弦鼓一声双袖举，回雪权飘转蓬舞。③白居易的《胡旋女》一诗，立意本在

① 李端《胡腾儿》，《全唐诗(增订本）》[M]，中华书局，1999，年，第3235一3236页。

② 《王中垂宅夜观舞胡腾》，《全唐诗(增订本）》[M]，中华书局，1999，年，第5354页。

③ 《全唐诗》《全唐诗(增订本)》[M]，中华书局]，1999年，卷四二六，第1045页。

斥责胡旋女对朝政的扰乱及破坏，但依旧难以抵御胡旋舞那惊叹世人的舞姿，在诗文中，虽有诗人对胡旋女的怨，但更多的则是诗人对胡旋舞表演形式以及舞姿的生动描述，从诗人浓墨重彩的描述中可以间接反映出胡旋舞在唐代极大的影响力，而白居易作为当时唐代文人阶级的代表即便对于西域文化的冲击颇感压力，但从他的诗句中依旧不难看出他对于胡旋舞精妙舞姿的欲罢不能。边塞诗人岑参在《田使君美人舞如莲花北鋋歌》一诗中写道：回裾转袖若飞雪，左鋋右鋋生旋风。[①]白居易的诗虽是讽喻胡旋女魅惑君主，扰乱朝纲，但对于胡旋女舞蹈的动作及表演形式都做出了生动的介绍。而诗人岑参则作为欣赏者对胡旋女的舞蹈动作进行了细致的描述，胡旋舞源自康国，舞蹈者为美丽的女子，舞蹈动作多为快速旋转，与胡腾舞相同都是在地毯上进行表演，伴奏乐器为羯鼓一类的打击乐器。这与传统中原乐舞的表演方式有着很大差异，无论在伴奏乐器的选择，还是在舞蹈动作方面都具有典型的西域特色，充分体现出了唐代乐舞表演形式多样性的审美特征。

在三大乐舞之中，描写柘枝舞的相关诗句较多其中最为典型的是：章孝标《柘枝》:“柘枝初出鼓声招，花钿罗衫耸细腰。移步锦靴空绰约，迎风绣帽动飘飖。”[②]以及张祜《观杭州柘枝》：“舞停歌罢鼓连催，软骨仙蛾暂起来”[③]柘枝舞通常以鼓声开场，同时伴以歌声，演出服装与场地与胡旋舞类似。分单人和双人两类，舞步婀娜多姿，表演者面部表情丰富传神，沈亚之在其《柘枝舞赋》中写道:“ 鹜游思之情香兮, 注光波于禾农睇” 。[④]正是反映出柘枝舞表演者的眼神及面部神态，表演者不仅表演舞蹈，同时也进行演唱，歌曲中饱含着表演者的离愁别恨，特别是眼神的交流，传递出舞者丰富的情感。使欣赏者为之动容，感怀万千。

可见，在唐代所流行的三大乐舞《胡腾舞》、《胡旋舞》、《柘枝舞》、均传自于西域。在表演形式方面相比于中国传统乐舞更加多样丰富，在表演场地的选择、表演人数、演出服饰和伴奏乐器等方面也都别出心裁，体现出了西域典型的地域风格特点。形式多样的表演方式成就了唐代乐舞艺术的精彩绝伦，而伴随龟兹乐舞东渐所带来的音乐表演内容方面的创新与改革则是唐代乐舞最

①《全唐诗》《全唐诗(增订本)》[M]，中华书局]，1999 年，第 199 卷第 52 首。

② 章孝标《柘杖》《全唐诗(增订本)》[M]，中华书局，1999 年，第 5797 页。

③ 张祜《观杭州柘枝》，《全唐诗(增订本)》[M]，中华书局，1999 年，第 5865 页。

终走向繁荣的关键条件。

4.3 乐舞内容的丰富性

纵观中国传统音乐的发展历史，主要可以分为礼乐与俗乐两个部分。礼乐与俗乐相互影响，在不同的历史阶段根据每个统治阶级的治国需要也显现出不同的文化侧重。在雅乐与俗乐不断发展的过程中，音乐作品在表演内容方面也在悄然发生着转化。龟兹乐舞东渐之前，受传统礼教的束缚与影响，中原地区所流传的“雅乐”对于表演内容的选择大多是为了服从政治的需要，或以祭祀祈福、给统治阶级歌功颂德为基本表演内容，例如西周时期的“六代乐舞”，主要表演内容是为了歌颂各个时期的最高统治者；又例如中国最早的诗歌总集《诗经》中的《风》、《雅》、《颂》，除了第一类《风》，是从各地所搜集来的民歌小调，《雅》和《颂》中的作品大都由当时的贵族文人所创作，很大程度上是为了赞颂统治阶级，即便其中有一些作品也反映了当政者的昏庸暴虐，但还是很难脱离自身阶级的局限性，在这些作品当中，音乐内容往往十分单一，在情感流露方面也都较为含蓄。这也在一定程度上反映出了当时社会中原人们所特有的内敛性格。但随着魏晋南北朝时期“礼崩乐坏”直至龟兹乐舞东渐，民族音乐文化的不断融合逐渐带来唐代乐舞艺术发展的高峰。俗乐逐渐兴盛，社会的发展从“神本”进一步向“人本”过渡。受到龟兹乐舞东渐的影响，唐代的音乐在表演过程中更加侧重于表演内容的故事性与情节性，同时也更加强调抒发和表达个人的基本情感。音乐作品所展现出的艺术内容从关注政治逐渐转移到发挥与彰显个人的日常感悟与人生境遇，在表演过程中，叙事性极强，扣人心弦的故事情节往往使欣赏者能够很快的将自身的情感融入其中，从而达到感同身受的审美效果。

在唐代乐舞艺术的发展过程中，音乐逐渐开始有了温度，乐舞艺术在表演内容方面对故事性与情节性极为侧重，音乐的情感表达开始更多的向抒情性与自娱性过渡。这种过渡促使欣赏者在欣赏音乐的过程中能够更加轻易的理解作品所想要表达的艺术内涵，从而能够更加直观的体验并把握其中所蕴含的丰富美感，得到更加刺激与强烈的审美感受。随着龟兹乐舞东渐进程的不断加剧，具有西域艺术风格的乐舞在唐代社会日益风靡，唐代乐师在受到文化交融环境的浓厚熏陶下逐渐接受了外来的音乐风格并开始模仿龟兹乐等外来音乐进行创

作，然而这些根据龟兹乐舞所创作出的“新声”与传统“雅乐”在表演内容和情感表达等方面都存在极大的争议。在唐代这种争议并非单一论证音乐的好坏，而是争论对于音乐作品表演内容的差异性，以及如何对待本民族传统音乐与外来音乐之间的关系。随着龟兹乐舞东渐过程在唐代的不断深入，唐代乐舞的表演内容更加丰富，逐渐开始注重音乐作品当中的故事性与情节性。在乐舞作品中对于情感的表达也变得更为直观，使欣赏者在欣赏和感受音乐的同时，也能够从丰富的音乐内容中提炼出与自我人生经历十分相似的专属感悟与体会，从而获得了真实而又极具震撼力的审美体验。

4.3.1 民间生活的内容

魏晋南北朝至唐朝以来，音乐在保守的基础上有了很大的革新，艺术风格、表现内容、以及情感表达等方面都变得更加丰富。随着龟兹乐舞东渐，外来胡乐、胡舞的不断冲击，导致了唐代俗乐的盛行，这一方面与统治阶级所施行的文化平等的政策不可分割，令一方面也充分体现出了唐代乐舞作品在表演内容方面对民间故事有着极大的偏爱。中国传统的乐舞艺术，其音乐的功能与意义主要为统治阶级服务，表演内容多为祭祀和祈求风调雨顺，国泰民安，亦或是作为宴享群臣的奖赏。受到礼乐制度的约束，中国传统乐舞的音乐功能仍旧充满了浓郁的政治色彩。

在龟兹乐舞传入之后，新奇的表演方式以及充满异域特色的旋律节奏很快受到了唐代百姓们的喜爱，人们开始热衷于学习龟兹乐器，街头巷尾也流行起龟兹舞蹈的表演，诗人元稹就曾在《法曲》一诗中写道：“女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。”[①]这句诗充分而又的形象的表现出了龟兹乐舞在唐代社会的流行盛况。自龟兹乐舞东渐之后，乐舞不再仅仅只是政治的专属品，而越来越多的在民间社会所流传，成为普通百姓自我娱乐，自我消遣的方式。受龟兹乐舞东渐的影响，在唐代的音乐作品中，很多都是根据民间故事创作而来，所使用的伴奏乐器也大多选自西域所传来的乐器，例如箜篌、五弦琵琶等。在唐代十分流行的歌舞《踏摇娘》中，其表演内容就是取材于民间故事。（见图 4-1）

① 元稹《法曲》，冀勤点校《元稹集》[M]，中华书局，1982 年，第 282 页。

（图 4-1 唐墓壁画演剧图《踏摇娘》，选自 2014 年第 12 期《文物》杂志《长安地区新发现的唐墓壁画》）

《踏摇娘》讲述了：北齐时期，一个长相十分丑陋的男人，在醉酒后总是殴打自己的妻子，他的妻子十分善良美丽，在受到丈夫的残忍打骂后，妻子常常用歌声来抒发内心的痛苦。在表演过程中有歌有舞，加之箜篌、琵琶等西域乐器的伴奏配以生动的故事情节，往往能够使欣赏者与乐舞的内容产生极大的共鸣，激发了人们内心深处反对压迫，呼唤平等的美好心愿。通过这样的音乐可以了解到，在唐代，随着西域外来音乐形式的不断融合，礼乐的进一步衰微，音乐的审美群体也变得更加广泛，从统治阶级直至下层群众都能够较为平等的享受音乐。因此，龟兹乐舞的东渐带来了一场“大众音乐的狂欢”。音乐的表演内容在胡乐、胡舞的冲击下，有了新的发展，不再是服务于政治的附庸，变得更加综合化与多样化，结合于人们的生活状态，拥有了十分鲜明紧凑的故事情节，而这种音乐内容的丰富性还体现于“文人与酒”以及“军旅战争”两个方面。

4.3.2 文人与酒的内容

唐代在多民族大融合的背景下宴乐变得更加盛行，伶人歌伎大量出现，促使了唐代酒令艺术的繁荣发展，与中国传统雅乐严肃传统的政治诉求不同，唐代酒令艺术更加注重人们情感与情绪的沟通及宣泄。音乐在表演内容方面也逐渐偏向于文人群体，借酒来抒发仕途的壮志难酬，以及与友人之间的难舍情谊。

唐人喜爱歌舞更喜好饮酒。诗仙太白就曾在《将进酒》一诗有云：“古来圣贤皆寂寞，唯有饮者留其名。”酒不仅是联系乐舞艺术与唐人日常社交的重要媒介，同时也是唐人情感与生活的有效调和剂。在唐代酒令艺术中，常以西域龟兹乐舞来行酒配歌，人们通过乐舞中所特有的游牧民族豪迈之情与热烈气氛抒发心中的狂喜；同样也能够借助筚篥、羌笛所特有的音色在苍凉壮美的旋

律中以酒消愁，用龟兹乐舞来慰藉心中的离愁别恨。在唐代诗人王维所写的《阳关三叠》中，歌词中写道：“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”从歌词内容可以看出这首作品所表现的是诗人在送别友人时依依不舍的情景。歌词中的“阳关”位于今甘肃省敦煌市城西的古董滩上，因在玉门关之南，而古代人们又习惯以“南”这个方位为“阳”故叫做“阳关”。在唐代，阳关是古丝绸之路南路所必经的关隘，早在西汉时，人们就将阳关和玉门关以西即今新疆乃至更远的地方称为“西域”。在《阳关三叠》的歌词内容中不仅有着诗人对朋友远去所表现的依依不舍，在此其中更蕴含着西域大漠无限的苍凉与悲壮。这样的音乐作品在唐代文人群体中产生了极大的共鸣，从乐舞表演内容中所营造出的故事与情节，不仅能够让人们听到离愁别绪的声音，更引发出了人们对于遥远西域边塞的无尽遐想。通过这样的表演内容能够激发人们内心深处对于离别伤感的普遍情绪，对于欣赏者而言更加容易被接纳和认可，这同样也是龟兹乐舞很快被接受并广受喜爱的重要原因。处于大唐盛世的人们，在物质与精神极度富饶的环境中，更加渴求于精神的寄托与情感的交流。人们通过美酒与乐舞作为情感的依托，在酒中感怀人生，在音乐与舞蹈中抒发情感。由此可见，龟兹乐舞的东渐过程在无形中丰富了唐代乐舞的表演内容，题材广泛的内容为唐代乐舞赢得了更加坚实的群众基础，也使唐代乐舞拥有了更加独特的艺术魅力。

4.3.3 军旅战争的内容

龟兹乐舞不仅在民间社会流传甚广，在宫廷中也大受欢迎。其中的重要原因在于统治者能够借助于龟兹乐舞表现军旅生活和战争故事，龟兹乐舞的强大感召力促使唐代宫廷的统治阶级纷纷为之倾倒。在军乐以及鼓舞曲中也多使用龟兹乐，人们认为龟兹乐能够振奋人心，可以为士兵鼓舞士气。例如唐代著名的歌舞大曲《秦王破阵乐》，歌词内容表现了唐太宗李世民讨伐叛军时英勇善战的场景，这样的表演内容，既达到了激发士兵斗志的目的，同时也歌颂了唐王朝统治者的文韬武略。欣赏者可以从这样的音乐中获得极大的感召，而这种强大的音乐感召力不仅来源于龟兹乐舞激烈的节奏以及跌宕起伏的旋律，同时也与作品丰富的表演内容有着不可分割的联系。音乐的功能从雅乐最初的净化心灵逐渐演变成了鼓舞与感召。在唐代宫廷中，群臣向君王表达敬意的行酒歌借龟兹乐来唱行令歌，足以表达群臣内心对帝王的忠诚，同时龟兹乐舞也承载

着君王对于群臣和百姓君临天下，威仪不凡的强大感召力。鼓乐表现的是士兵征战沙场时的勇猛，而行令歌则是体现群臣对于君主的敬意，在唐代这两种具有极高政治影响力的音乐形式中，都不约而同的选择了龟兹乐舞作为基础，由此可见龟兹乐舞对于唐代乐舞表演内容方面所产生的巨大影响。

音乐的表演内容往往暗示着人们对于音乐审美所产生的本能需求。在唐代，龟兹乐舞早以渗透进人们生活的方方面面。别具异域风情的龟兹音乐与舞蹈为大唐王朝提供了更具诱惑力的审美对象使人们获得了更加丰富的审美体验，而唐代音乐功能的日益综合与完善也直接的促使了龟兹乐舞的东渐过程演变成为了一场大众在音乐审美中的集体狂欢。广阔的受众面与更加坚实的群众基础意味着唐代人们对于龟兹乐舞的高度认可与接纳，而对于龟兹乐舞成熟的审美感知活动也逐渐凝练汇聚成为唐代人们所特有的一种审美意识，这也是唐代社会意识与民族意识的集中体现。

5 龟兹乐舞东渐对唐代音乐审美意识的影响

龟兹乐舞等西域外来音乐文化在唐代的不断深入发展促使唐代音乐审美意识发生了重大转变，这种音乐审美意识的形成，往往开始于人们对音乐最初的审美感受，唐代音乐的审美意识可以概括为：将龟兹乐舞等西域乐舞作为审美对象，从而形成自身的审美品味和审美态度的过程。随着唐代社会的不断发展，人们的审美活动变的更加丰富多样，通过对各种审美活动进行探索和思考，逐渐形成了唐代系统的美学思想和审美意识体系。在朱志荣教授所著的《审美理论》一书中对“审美意识”的概念，本质属性以及基本特征进行了深入的探讨，其认为：“审美意识是心灵在审美活动中所表现出的自觉状态。在审美意识中既包括审美主体对于审美对象的感知能力，同时也包括在处理审美活动的思维方式以及审美态度等方面。一个时期审美意识的发展也可以看作是该历史时期时代因素与社会因素共同作用影响下的一种心理特征。”[①]因此对于唐代审美意识的研究，必将以唐代美学思想为核心，将时代意识、民族意识与音乐审美活动相融合，从而客观的分析唐代审美意识的发展及变化，理性的讨论在唐代审美意识中所体现出传承性与差异性。

唐代，中原地区的经济繁荣，政局稳定，随着龟兹乐舞东渐过程的不断加剧，使西域乐舞文化大量的涌入中原地区。胡乐新声在不断的发展中与中原传统音乐融汇贯通，结合中原人民的传统音乐审美习惯，逐步演化成为唐代宫廷宴请以及宗教礼仪中的各类乐舞、乐部。从隋朝的七部乐、九部乐，直至发展到唐代的十部乐，都体现着西域乐舞文化对中原传统音乐的渗透。伴随唐代统治者宽容自信的文化理念，这些源自西域、龟兹地区的乐舞逐渐发展成为大型的综合艺术形式，不仅在宫廷庆典中大放异彩，也在民间百姓中广受欢迎。从隋唐乐舞的发展过程可以看出，西域乐舞在中原音乐当中所占的比例越来越大，地位也在不断的提升；龟兹乐舞从隋朝时期七部乐当中的第六位上升到九部乐当中的第三位，在唐代的十部乐当中，龟兹乐舞已经攀升至首位。隋唐时期的这种变化不仅使中原地区的乐舞艺术得到了全面的发展，也使西域乐舞文化达到了鼎盛时期。在唐代，统治阶级对不同民族、不同形式的文化艺术均采取“不

① 高海燕，莫先武．评朱志荣的《中国审美理论》[J]．江海学刊，2006 年(1)，第 2 页。

分华夷，兼收并蓄”的开明政策，这也直接的成就了唐朝时期，“四方之乐，大聚长安”的局面。在中原地区逐渐出现了“伎进胡音务胡乐”、“洛阳家家学胡乐”的胡风繁盛之景。龟兹乐舞等西域乐舞在入主中原以后，受到了从统治阶级到黎民百姓的普遍欢迎，这不仅使中原人民的生活习俗发生了胡风化的转变，也在音乐审美意识的发展发面产生了极大的影响，这种影响最直接的体现在唐代雅乐与俗乐这两个方面。

唐代对于宫廷乐舞极为重视，并有着严格而分明的等级制度。在白居易《立部伎》一诗中，就有着详细的描述：“太常部伎有等级，堂上者坐堂下立”[①]从这句诗中就可以清楚的看出唐代宫廷乐舞的等级划分，坐部伎与立部伎属于不同的两个级别；此外又有：“立部贱，坐部贵。坐部退为立部伎”[②]从这句诗可以看出，坐部伎位于唐代宫廷乐舞之中的最高等级，而其次才是立部伎。然从诗句的结尾部分又写道：“立部又退何所在，始就乐悬操雅音”[③]可见雅乐是排在最末位的。通过白居易的诗作可以深刻的反映出在龟兹乐舞东渐后，唐代雅乐的衰微。而这种局面的产生，主要原因在于唐代人们在音乐审美意识方面所发生的巨大转变。音乐文化总是在创新与保守，先进与落后的不断斗争中逐渐发展，在唐代歌舞艺术的发展过程中，同样存在着不同审美意识的斗争，存在着审美思想上的对立；雅俗之分、雅俗之辩也在这一发展过程中愈演愈烈，不同思想间的不断碰撞使唐代审美意识在这一阶段发生了极大的转变。唐代人们在对待雅乐与俗乐的态度中体现出了与其他朝代所不同的审美风尚，审美意识也在这一时段围绕雅乐与胡乐产生了独特的变化。有着厚重积淀的雅乐在唐代日渐衰落，而曾经被上层统治阶级所不屑一顾的俗乐，却在西域乐舞的影响熏陶下逐渐走向繁盛，这种音乐审美意识上的变化其根源建立在唐代的社会经济发展与国情之上，是唐代社会经济、政治文化高度发展的产物。不仅反映着唐代当时的社会现状，同时也客观的反映出了在当时的社会现状下唐代人们对于文化艺术最本真的追求以及最迫切的渴望。

在传统的中央集权社会，雅乐有着深厚的历史传统，被统治阶级誉为“正声”，地位极高。回顾中国历史的发展，“雅乐”是专门被用于供帝王祭祀、

① 白居易《立部伎》，顾学顿校点《白居易集》[M]，中华书局，1979 年，第 57 页。

② 白居易《立部伎》，顾学顿校点《白居易集》[M]，中华书局，1979 年，第 57 页。

③ 白居易《立部伎》，顾学顿校点《白居易集》[M]，中华书局，1979 年，第 57 页。

朝见的御用音乐，其声音中正平和，气势恢宏，场面隆重。雅乐往往更加注重作品的形式感，追求华丽庞大的场面，而对于乐舞的内容，则较为守旧，拘泥于传统，缺乏开放性与创新性。相比唐代社会所流行的俗乐而言，雅乐所使用的乐器也都比较陈旧，所使用的乐器大都沿用前朝的传统，很少加以改良与创新。随着历史的更迭，古老的伴奏乐器和陈旧的表演方式早已无法满足唐代人们日益增长的音乐审美需求。正如诗人元稹在《立部伎》一诗中所云："太常雅乐备悬宫，九奏未终百官惰"[①]由此可见，雅乐太过于平淡，不仅在民间失去了人们的喜爱，在宫廷当中也备受冷落，乐曲还未奏完，文武百官就已经心生疲倦，欣赏的兴趣更是荡然无存了。相比于雅乐，俗乐则在唐代迎来了全新的发展时期。由于受到了以龟兹乐舞为代表的众多西域乐舞的影响，俗乐在旋律、节奏、乐器使用等诸多方面都融入了新的音乐元素，风格鲜明的异域曲调与强烈动感的律动节奏使俗乐获得了极大的音乐感染力，不仅在民间盛极一时，更是凭借其独特的审美价值博得了统治阶级以及广大朝野人士的青睐。

唐代的俗乐既包括坐部伎、立部伎，也包括各种流传于民间的西域外来音乐。由于受到隋炀帝、唐玄宗等统治阶级的喜爱，俗乐在隋唐时期极为盛行，从唐高祖直至唐玄宗时期，传自西域的外来音乐在长安地区都扮演着极为重要的角色。受统治阶级自上而下的影响，文武百官皆喜谈音律。这种积极宽松的文化氛围为龟兹乐舞在中原地区的盛行奠定了良好的基础。在唐代宫廷十部乐当中，除燕乐、清商乐、高丽乐之外，其余均属于西域音乐。人们欣赏音乐的重心也更加偏向于西域风格，音乐之中雅与俗的界限逐渐模糊，人们也因此有了更加广阔的音乐审美空间。尽管唐长孙无忌、牛弘、杜佑等人极力反对俗乐以及西域音乐的盛行，但众多乐师们仍然喜爱演奏以龟兹乐等西域音乐为模板而改编创作的"新声"。这种在审美意识中不可调和的尖锐矛盾逐渐引发成为了雅乐派与俗乐派之间的激烈纷争。雅乐派认为，胡乐并非正统的音乐，这种外来的西域胡乐能够蛊惑人心，使人贪恋享乐，失去纯良的心性，对政治以及社会发展造成极大的危害。而俗乐派则愿意接受不同音乐风格的作品，他们认为俗乐的发展是社会的需要，而乐器的改良与演奏技艺的提高体现着唐代音乐发展的巨大成就，对于胡乐是否扰乱中华正声，其根本在于政治，并不在于音

① 元稹（唐）的《和李校书新题乐府十二首·立部伎》[M]选自全唐诗：卷419-9。

乐本身。反对胡乐的雅乐派试图复兴古乐，甚至使用古代的乐曲，但这些复古的行为并不能体现政治决策的清明，更不可能决定人们的情感。音乐是人们对于当前社会现状以及政治生活的客观反映。人们在现实生活中对于音乐的感知，最终形成了具有鲜明时代特征的审美意识，这种审美意识是在现实生活的基础上所客观存在的，是一个时代审美文化的缩影。唐代人们所独特的审美意识，正是唐代文化艺术发展到一个阶段的客观反映，是人们面对以及欣赏音乐文化过程中的一种情感动力。当人们面对物质的极大丰富，与多种文化的蓬勃发展，体现在雅乐与俗乐当中，雅乐的衰败实则为必然结果。这种文化上优胜略汰的选择，既是人们对于自身精神世界的不断探索，同样也是社会发展与进步的必然需要。

唐代人们对于雅乐与俗乐的态度，体现着人们音乐审美意识的巨大转变。在这种审美意识的作用下，人们对于西域乐舞的喜爱逐渐发展成为唐代所独有的一种社会风尚，在这种社会风尚中所体现出的广义美感即为唐代人们自身所具备的审美心理、审美品味、以及审美态度。这些因素共同造就了唐代多元文化并存以及审美意识胡风化的转变。在这三方面当中，音乐的审美心理，主要来源于对音乐形式，及艺术特征的整体把握，是唐代人们对于西域乐舞这种新的艺术形式本质的集中反映，审美心理这一过程的发生往往存在对审美对象的主动性与选择性。唐人审美意识的转变，其重要原因在于人们愿意去选择并能够主动接受西域乐舞这种新的文化艺术形式，能够积极探索这种乐舞艺术所包含的美感，并善于领悟西域乐舞中所存在的美学价值。在对于西域乐舞的审美感知过程中，唐代的大环境及政治背景已经为其营造了良好的环境，经济发展的日新月异，与文化交流过程中的频繁往来促使唐代人们对于西域乐舞的感知更加强烈，在这种强烈的审美感知中，唐代人们逐渐形成了自身所特有的一种审美心理，从最初、盛唐时期审美心理上的猎奇与追新求异到晚唐时期人们审美心理所表现出的回归与融会贯通，唐代审美意识的发展也更加趋向于胡风化的转变。

5.1 审美心理：由猎奇到融入

唐代，政通人和，万国来朝的大背景为音乐的繁荣发展提供了绝佳的条件，又受到统治阶级自上而下的影响，唐朝人们不仅喜爱音乐更善于鉴赏音乐。众

多朝堂人士以及文人墨客都崇尚研究乐律，习练乐器。人们对于音乐有着强烈的感知能力，这种审美感知源于唐代人们对音乐发自内心的喜爱和追求新奇刺激的强烈审美心理。对于西域音乐而言，这种审美心理既是对新鲜事物的积极探索，也是中原音乐与少数民族音乐相互融合的过程。在探索的过程中，人们开始主动学习西域的乐器，模仿并练习西域乐舞从而感知新的音乐风格；在音乐文化融合的过程中，能够理性面对不同的审美文化，善于调和不同生活习俗中所产生的文化差异。正是唐代人们这种对外来文化的积极感知过程，确保了以龟兹乐舞为代表的众多西域乐舞能够在中原地区生根发芽，而唐代审美意识也在这种对待外来音乐文化的审美心理中逐渐发生着转变。在对西域音乐文化的感知过程中，人们不再满足于已有的乐律风格和舞蹈形式，逐步开始探索与追寻新的音乐内涵与审美体验，这不仅加深了唐代人们对于西域外来音乐文化的理解，同时也拓宽了唐代社会进行音乐创作的路径。在后期创作中，唐代音乐之所以能够独领风骚，都得利于这一时期唐代人们对待外来音乐文化积极而又强烈的审美心理。

宋代诗人沈辽曾在诗文《龟兹舞》中写道："龟兹舞，龟兹舞，始自汉时入乐府。"①由此可见在猎奇心理的驱使下人们对于龟兹乐舞的审美感知行为早在西汉时期就已经开始了，到了盛唐时期，别具韵味的龟兹乐舞更是风靡了整个中原大地，唐代人们通过探索感知龟兹乐舞的源流，创作出了很多具有典型唐代审美意识的音乐作品，其中就包括声震长安，令君臣百姓都如痴如醉，为之倾倒的《霓裳羽衣舞》。昔日贵妃佳人虽已乘风而逝，但仍可以通过诸多文献与诗句领略到《霓裳羽衣舞》的表演盛况。唐代著名诗人白居易曾在《霓裳》一诗中赞叹，并称其为："飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊"。②单凭借诗句中传神的描述也足以令人浮想联翩。在诗句中我们可以直接的感受到诗人对于该舞蹈的赞美之情，而赞美的情感表达正是源自于唐代社会对于西域乐舞风格与审美元素的接纳与欣赏。在唐代，人们对于龟兹乐舞等众多西域音乐的审美心理已经从猎奇逐过渡到相互交融荟萃，博采众长。人们不仅能够熟练的运用西域音乐元素进行创作，同时也能够将西域音乐风格与中原审美基础结合起来并融会贯通。《霓裳羽衣舞》就是在这种对西域音乐成熟的审美感知基础上创

①《沈氏三先生文集·云巢编》，《四部丛刊三编本》，[M]上海书店 1986 年版。

② 白居易《霓裳羽衣歌》，顾学颉校点《白居易集》[M]，中华书局，1979 年，第 460 页。

作而来。作为唐代最受瞩目的大型歌舞作品，据记载，《霓裳羽衣舞》共分为散序、中序、曲破三个部分，十二个段落。这种结构与盛行于隋唐时期的龟兹大曲十分相似，龟兹大曲也是由这三个部分构成，整首作品的速度由慢逐渐加快，音乐的情感表达也是由叙事抒情逐渐发展为热烈宣泄。在《霓裳羽衣舞》的散序部分是自由温柔的散板，由单一的纯乐器进行演奏，不歌不舞。而进入中序，乐队则开始齐奏，歌舞表演者开始跟着乐队节拍缓慢表演，舞姿优美轻柔，宛如翩翩仙女下凡。到了最后一部分“曲破”，整个表演过程也发展到了高潮，伴随着活泼热烈的节奏，舞蹈者开始旋转欢腾，舞姿活泼敏捷，与胡旋舞极为相似，由此可以看出，在这种猎奇心理的驱使下唐代人们对其龟兹乐舞的审美感知过程已经非常成熟，并能够将感受到的音乐结构、以及音乐风格进行深入的探索和二度创作，这种对龟兹乐舞包括西域乐舞文化在内的积极的审美感知过程对日后唐代审美意识的发展起到了至关重要的铺垫作用。

唐代对于龟兹乐舞等众多西域音乐元素的接纳与融合不仅在音乐本体方面有所体现，在演出服饰，表演神韵等多方面都进行了潜在的模仿与学习。例如《霓裳羽衣舞》中的“羽衣”，其作为表演服饰，与龟兹文化乃至西域地区有着十分重要的联系。“羽衣”本是指缀满羽毛的衣服，而“霓裳”则是指像彩虹一样熠熠生辉的裙子。在中原地区羽毛所制作的舞蹈服饰十分少见，而在西域，人们通过打猎可以获取大量动物的羽毛与皮革，这为羽衣的制作提供了先天条件。除此之外“霓裳羽衣”与龟兹佛教也有着极大的渊源，在今新疆克孜尔千佛洞和库木吐拉等石窟壁画中仍可以见到绘有羽翼的舞伎，而这些壁画中所绘带有羽翼的舞伎与唐代乐舞表演中所穿着的“羽衣”的形制十分接近，唐代人们对于“羽衣”的审美来源与虔诚的佛教信仰有着不可分割的内在联系。而对于“霓裳”而言。它的另一层含义则喻“光明”。如同灿然的佛光普降于世。在《念佛三味宝王论》卷中曾首次提到“佛光”一词，该卷记载到：“金山晃然，魔光佛光，自观他观。邪正混杂”从这段佛教典籍中可以得出，“佛光”乃是佛法的化身，“佛光”具体表现为明亮灿烂的七彩光环，这与唐代《霓裳羽衣舞》中的霓裳在颜色搭配上十分接近，而在《唐穆宗实录》中也记载道：“五台山佛光寺侧，庆云现，如金仙乘狻猊。领其徒千万，自巳至申乃灭。”通过唐代的这段实录可以感受到佛光如同金仙云集的壮观场面，同时也详细记载了佛光所出现的起止时间。这从侧面反映出唐代人们对于佛法至高崇敬与膜

拜。而“霓裳”正是人们对“佛光”的一种向往与表达。据此可以推断，唐代“霓裳羽衣舞”中的“霓裳”和“羽衣”正是受到龟兹地区佛教以及音乐文化的共同影响，可见龟兹乐舞文化对唐代音乐艺术的极大影响力，这也是唐代社会对于西域音乐文化极为成熟的一种审美表现，暗示着人们对于龟兹乐舞文化在审美心理上逐渐由猎奇变的更为了解和融入。

唐代人们在对龟兹乐舞等众多西域外来音乐文化进行积极感知的过程中又通过多种多样的艺术实践进行创新与运用，最终成就了唐代极高的艺术发展水平。在这种猎奇的审美心理驱使下也形成了唐代所特有的审美品味，这一审美品味的发展对后期唐代音乐审美意识的转变起到了极大的推动作用，唐代人们在对于龟兹等西域外来音乐不断进行审美感知的基础上也萌生出了新的审美品味。这与封建社会前期所形成的审美品味有着极大的反差，因此审美品味所发生的巨大变化也是导致唐代审美意识最终发生转变的直接因素。通过与不同历史时期时期音乐文化的相互对比可以从中审视唐代审美品味的发展过程，而这一过程也是龟兹乐舞文化在唐代不断成熟不断深入的过程，通过不同历史时期人们审美品味的变化可以看出龟兹乐舞东渐过程对唐代审美意识所造成的深刻影响，唐代人们首先通过对龟兹乐舞的积极感知过程加深了对龟兹乐舞以及西域音乐文化的了解，其次在艺术实践的基础上能够对西域音乐元素熟练运用并进行创新从而萌生出了新的审美品味。独特的审美品味结合唐代包容开放的时代背景，为唐代审美意识的转变进一步推波助澜，同时也为唐代多元化、开放化的音乐格局奠定了基础。

5.2 审美品味：由淡雅到浓烈

审美品味的发展往往与当时的时代背景与社会发展状况紧密相关。随着唐代社会不断进步，民族融合过程的不断加剧，音乐的审美品味也悄然发生着变化。新的审美品味来源于人们对待新的艺术作品的态度。西域外来音乐的不断传入使得唐代音乐形式、音乐风格变得更加丰富，无论是在歌舞艺术方面还是在伴奏乐器的使用方面都在唐代达到了空前的繁荣。艺术文化的丰富与完善也为欣赏者创造了更多的选择机会，欣赏者能够根据自身的喜好去选择音乐的形式与种类，与此同时，唐代开放自由的文化氛围也为不同的欣赏行为给予了极大的便利，在欣赏不同音乐艺术的过程中，人们的审美品味也得到了极大程度

的挖掘；不同形式、不同风格的音乐艺术往往会令欣赏者萌生出具有一定差异的审美品味，而龟兹乐舞等西域外来音乐文化的传入无疑对中原传统音乐带来了很大程度的冲击，人们也在这种独具异域风格的音乐文化中形成了与其他时代所不同的审美品味。伴随着胡旋舞、柘枝舞等西域乐舞在唐代的不断成熟与发展，唐代音乐的审美品味也在审美对象日新月异的发展过程中呈现出了带有浓烈时代特征的大唐风貌。由此可以推断，审美品味所发生的改变主要取决于审美对象的更迭与发展，而审美对象的转变趋势又与统治阶级所持态度、社会指导思想有着密不可分的联系。

唐代以前，受儒家思想的影响，人们在肯定音乐的审美品味与娱乐功能的同时也在一定程度上制约着音乐所带给人们的审美体验。这种审美品味的缺失与单一化程度，其根源在于统治阶级和主要社会思想对审美对象的偏见与歧视。自春秋战国以来，儒家、道家、墨家就对于音乐的审美品味和娱乐功能有着不同的看法和见解。春秋、战国时代，阶级斗争成为了时代的重要主题。以孔子为代表的儒家思想代表着统治阶级的主要利益，音乐所存在的一切价值都被直接用于服务政治。在等级与强权的桎梏中，音乐艺术的发展十分缓慢，内容与形式也极为单一。由于受到严格的等级限制，普通群众根本无法体验到音乐所带来的乐趣，只有至高无上的统治阶层才享有欣赏音乐的绝对特权。与此同时影响音乐艺术发展的相关政策也都由最高统治阶级进行制定，普通群众根本无法参与到音乐活动之中，至于从欣赏音乐的过程中感受趣味获得审美体验更是天方夜谭。另一方面，儒家思想认为音乐与人的修养有着直接的联系，至善至美的音乐能够促使人身心和谐，而对于“郑声”一类的音乐则嗤之以鼻。这也是礼乐关系的间接体现，通过把人的品行与音乐对象联系在一起，极力夸大音乐对人的影响力，实际上是一种对欣赏的误导，被误导的欣赏者往往会为了证明自身的修养与品行而忽略其他音乐形式，对获得丰富的审美品味造成极大局限。儒家思想过分强调音乐的社会功能，对待音乐的态度存在阶级偏见，对待统治阶级所创造的音乐极为重视，而对于民间音乐以及少数民族音乐则抱以歧视的态度，因此阶级的局限性制约了人们对于音乐的审美范围，更加难以体验到音乐丰富的审美品味和娱乐功能，就时代而言，春秋战国时期的音乐背离了人民群众，因此难以接近音乐艺术最真实的美与趣味。而墨家思想则是另一个极端，对待音乐，墨家思想持否定的态度，认为制造乐器，创作音乐浪费了大

量的人力物力，创造音乐的过程本身就是对劳动人民的剥削。因此墨家思想完全否定了音乐的积极意义，一味地谴责音乐的娱乐功能，人民群众更加不可能从音乐的审美过程中获得任何乐趣。而道家，是以老子为代表，主张无为而治。对待音乐文化也本着虚无主义的态度，因此也很难感受到音乐的真谛所在。春秋、战国时期各家的音乐思想与主张对于音乐审美而言都是极为偏激和片面的，都不足以全面的体现音乐的审美功能。《乐记》中写道："乐也者，圣人之所乐也，而可以善民心。"[①]由此可以看出春秋、战国时期的音乐只是统治阶级和圣人君子的专属，而音乐的功能则被认定为是教化人心。这极大程度的反映出了春秋、战国时期对于音乐审美对象的限制以及审美品味的单一匮乏，相比于唐朝雅俗并举的文化举措和自由宽容的审美空间，身处大唐社会可以获得更加丰富多样的审美品味，在唐代音乐文化的审美品味中，既包括雅乐的淡泊深远；也有着龟兹乐舞的热情洋溢；既可以在宫廷大曲的恢宏华贵之势中感慨大唐王朝的盛世华章；也可以在民间的踏歌与打令中赏景怡情，细细品味太平盛世下的风土人情。随着时代的变迁，回眸历史，唐代音乐审美品味的多元性、丰富性在一定程度上得力于春秋、战国时期人们对于音乐功能的实践与探索，同时也离不开秦、汉、魏晋时期几代人对于民间音乐以及民族音乐的传承与创新。

秦、汉时期，随着中央集权社会的不断加强，儒家思想开始显现出时代的优势，音乐在儒家思想的引领下逐渐成为辅佐政治的工具，统治阶级依旧轻视民间音乐和少数民族音乐，而对于宫廷雅乐则极为重视，这种自上而下十分极端的审美选择对普通民众欣赏音乐和鉴赏音乐的过程造成了极大的制约，直至汉代以后，乐府机构的建立，才使得民间音乐得以发展，汉乐府对于民间音乐做了较为详尽全面的收集和整理，民间歌舞也迎来了新的发展时期，歌舞艺术逐渐开始成为时代的主流，歌舞艺术的繁荣为器乐发展提供了良好的契机，器乐的伴奏又促使歌曲与舞蹈更加富有表现力。而另一方面少数民族音乐对于汉代鼓吹乐的贡献也不可轻视，随着音乐艺术开始不断丰富的发展人们的审美对象和审美品味也有了新的变化。作为音乐文化开始全面发展的开端，也为龟兹等西域少数民族地区音乐文化的传入打下了基础。

直至魏晋南北朝时期，民族大融合的局面已经逐渐形成，龟兹乐、疏勒乐、

① 吉联抗译注，阴法鲁校订.古代音乐论著译注小丛书　乐记[M].北京：音乐出版社.1962年。

高昌乐等西域外来音乐逐渐传入中原，在这一时期许多源自西域的乐器例如曲项琵琶、筚篥等也都在中原流行起来，音乐的形式与内容更加丰富，在民族融合的背景下，鼓吹乐发展更加成熟，在此基础上还出现了少数民族叙事歌曲，在歌舞音乐中渗透故事情节，给欣赏者带来强烈的画面感，和深刻的联想。例如著名的《兰陵王入阵曲》就是描述北齐兰陵王骁勇善战，英勇克敌的故事。因兰陵王入阵时常佩戴一个假面具，因此舞蹈表演者也对此加以模仿，佩戴面具，手持长鞭，以此来表现兰陵王战场杀敌的激烈场面。整部作品充满了英雄主义色彩，带给欣赏者震撼人心的审美体验。伴随少数民族音乐的逐渐传入，中原与西域地区的交流日益密切，传自西域的佛教也开始和音乐联系在一起，佛教僧侣们将深奥晦涩的佛法教义通过民间说唱音乐进行宣传，为后期“变文”等佛教音乐的产生奠定了基础。

通过各时期音乐文化的发展可以看出，随着历史的更迭，音乐的形式和种类变得更加丰富多样，人们的审美品味也在音乐形式的变化中获得了极大的提高，从春秋、战国时期对于雅乐的极度推崇和对民间音乐的极度限制直至隋唐时期“百花齐放，百家争鸣”的文化艺术发展盛况，人们从音乐中所获得的审美品味也在悄然发生改变。从崇尚节奏和缓，音律平和单一的宫廷雅乐，发展到具有独特异域风情、热情洒脱的西域乐舞，又从配乐简单，表演形式朴素的原始乐舞发展到大唐盛世时期着装华丽并具有复杂配乐的唐大曲，人们的审美品味伴随着审美对象的发展而不断转变，从最初欣赏雅乐的清新淡雅逐渐转变成喜爱龟兹乐舞所带来的热情与浓烈。

唐代作为歌舞艺术发展的历史高峰，在民族交融的大背景下，吸收了来自于不同民族，不同地域的优秀文化成果。以龟兹乐舞为代表的西域音乐凭借其新颖而极富生命力的艺术特征，受到了唐代人们的热切喜爱。丰富多彩的龟兹乐器极大限度的挑战着几千年来亘古不变的传统钟磬乐器，胡旋舞与胡旋舞等西域乐舞的大量涌入充分满足了唐代人们追求新奇与刺激的审美心理，在这种激进的审美心理驱使下，唐代人们的审美态度也在发生着巨大的转变，伴随着统治阶级主张的推陈出新的文化措施，人们审美活动的多样性与规律性都在这种审美心理与审美需求中得到了最全面、最集中的体现。

大唐王朝建立之后，社会经济与生产力水平远远超越了前代，人们对于音乐艺术的美感追求也逐渐趋于完善。审美态度作为人们所追求的最理想化的美

的状态，是对唐代一切优秀音乐文化深入理解与卓绝创新的最终产物。而审美态度的发展并不是一蹴而就的，也经历了历史的洗练与长期的探索过程。审美态度的发展与进步促使人们的审美意识更加清晰、明确化，从而直接引领着唐代音乐审美意识的发展方向，同时也对龟兹乐舞等西域音乐的传入起到了重要的推动作用。唐代人们对于音乐的审美态度伴随着龟兹乐舞东渐过程不断加剧而日渐走向成熟，这足以看出西域音乐对于唐代音乐审美态度所产生的深远影响。从盛唐时期的雅俗并举、接纳胡乐，使人们对于音乐的审美态度表现为对胡乐、胡舞的极度喜爱，人们认为胡乐与胡舞是至善至美的音乐形式，在盛唐时期这种对于西域外来音乐浓厚的兴趣逐渐演变成为盛唐社会的流行风尚。这种对于文化潮流极致追捧致使盛唐绝大多数音乐审美活动都围绕龟兹乐舞等西域乐舞而展开。独具异域风情的龟兹乐舞在特定的时代背景下结唐代人们原有的审美习惯重新定义并提升了人们内心深处的审美态度，西域音乐文化在中原的炙手可热也为民族音乐以及民间音乐的繁荣制造了良好的前提条件，雅乐与俗乐的发展逐渐趋于平衡，从而营造出了这一时期和谐、健康的审美关系；中唐时期，在经历了华夷之辨的重重拷问，唐代人们的审美态度逐渐变的更为激进，人们早已习惯了盛唐时期歌舞升平的状态，在欣赏音乐的过程中追求极乐，对于音乐美感的认知更加理想化，甚至追求极致。从盛唐时期所沿袭的音乐精神在中唐已化作人们追求至美音乐的底气，盛唐时期崇高的音乐理想也在这一时期得到了最大限度的继承与延伸,与盛唐时期不同之处在于受到“安史之乱”的影响，人们之前所一直沿袭的审美标准开始受到质疑，在中华正声与西域胡音之间也展开了新的论辩，盛唐时期人们的审美观念已经趋于成熟，不仅能够对审美主体进行全面的关照同时也能够在审美主体原有的基础上进行创造与再创造。中唐时期统治阶层将既有的审美态度以一种固定而又规范的模式对欣赏的审美行为加以约束和控制，而既魏晋南北朝之后，各民族音乐文化、风俗习惯的大融合过程仍在加剧，虽然有部分“雅乐派”仍然主张复兴古乐，但依旧无法阻挡胡乐、胡舞的大行于世。 晚唐时期，大唐王朝虽然已如同强弩之末，但音乐美学思潮并未因此而走向消亡，相反，流传于民间的俗乐在晚唐时期发展的更为兴盛，在经历了“安史之乱”之后，晚唐时期的审美态度逐渐向盛唐时期回归。人们对于音乐艺术的审美活动以及审美取向都力求追赶盛唐时期的美学风尚，尽管盛唐的荣光已经成为历史，但昔日所铸就的美学风采依旧令晚

唐文人所心驰神往。这种审美回归很大程度源于民族融合所带来的深刻影响，加之对盛唐先人的高度崇敬，最终形成了晚唐时期审美态度的趋向与复回。

5.3 审美态度：由激赏到接纳

在一定历史时期所形成的审美态度往往对人们的审美意识有着高度的指导作用，而审美态度的确立往往由该历史时期所特有的审美形态来决定。初唐与盛唐时期，西域文化已经渗透进了人们生活的方方面面，而来自西域的音乐艺术形式已成为了当时社会中最主要的审美对象，与此同时，西域音乐的审美风格与审美特征也被最大限度的得以吸收，保留。在这样强大的影响下，“盛唐华章”与“西域乐舞”之间就产生了千丝万缕的联系。唐代音乐的审美态度也根据龟兹乐舞等众多西域乐舞的不断深入在不同时期展现出了极具时代特点的审美取向，不同时期的政治需要与社会矛盾进一步推动了唐代审美态度的转型，而审美态度作为审美意识发展的最终模板对唐代审美意识的发展有着直接的指导作用，从初、盛唐时期对胡乐的热烈追捧发展到中唐时期在安史之乱影响下而产生的“华夷之辨”，人们对待龟兹乐舞等西域外来音乐文化的态度直接影响着唐代审美意识与审美态度的建立；而晚唐时期，人们对盛唐音乐文化所表现出的审美回归却又一次肯定了龟兹乐舞等西域外来乐舞文化对于唐代音乐文化所做出的重大贡献。通过唐代音乐审美态度的变化，可以反映出龟兹乐舞东渐过程对唐代审美意识所产生的影响并不是一蹴而就的，一个时期审美意识的产生不仅取决于在当时社会对于审美对象的选择，同时也与是否能够调和时下的社会矛盾有着重要的关系。

初、盛唐时期审美态度的建立，既体现在唐代诗人笔下华丽而豪放的诗句，也潜移默化的展现出了西域音乐的美学风采。由于唐代西北民族融合过程的日益加剧，人们对于西北边塞的认识程度也有了较大程度的提高，众多来自于西域的音乐、舞蹈形式给中原音乐带来了极大的冲击。加之安逸而富足的生活状态使唐人对于新鲜事物充满了好奇，人们急需寻求新的审美对象以此来满足感官上的刺激，而西域乐舞凭借新奇的伴奏乐器与浓烈的异域风格恰到好处的迎合了唐代人们这一审美愿望。诗人李颀曾在诗文《听安万善吹觱篥歌》中写道：

“南山截竹为觱篥,此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇,凉州胡人为我吹。”[①]从诗句中可以知晓，筚篥这件乐器本源自龟兹地区，传到中原之后却大受中原人们的喜爱。这直接反映出盛唐时期人们在乐器演奏方面的求异审美心理，出于对新鲜事物的极大渴求，除龟兹乐器之外，来自龟兹以及西域地区的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞等西域乐舞也都在盛唐文化艺术领域中大放异彩。人们对于新鲜的音乐风格充满热情，而这种对于龟兹音乐以及西域风俗的热情追捧在统治阶级的带动之下逐渐形成了初唐时期的一种音乐审美风尚，正如诗人元稹在《法曲》一诗中所写：“女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。”[②]西域音乐文化为唐代社会所带来的影响不仅局限于乐舞艺术层面，对百姓的生活起居都有着很深的引领作用。初、盛唐时期人们这种对于西域外来文化的猎奇心理，其基础在于政通人和、物产丰饶的内部条件，而这种优沃的内部条件也赋予了唐代人们骄傲的文化自信，促使人们在赏玩异域音乐的同时能够以宽容平等的态度进行审美活动。此外，龟兹乐舞在中原地区的迅速崛起也为唐代大量民间音乐的创作提供了良好的依托，唐代的民间音乐开始逐步模仿龟兹乐舞的音乐风格进行创作，例如民间歌舞《苏幕遮》，其本出自佛教的一种仪式，旨在祈求丰收，祛病消灾。又俗称作“泼寒胡戏”或是“乞寒胡戏”。《旧唐书.张说传》曾记载：“自则天末年，冬季为泼寒胡戏。”[③]这其中的一个“胡”字便已道出了《苏幕遮》的渊源，《苏幕遮》本源自印度，后经西域的康国、龟兹逐渐东传入中原，舞蹈的人们穿着胡装，带着面具，舞蹈中所使用的伴奏乐器也大多都是西域乐器，例如：五弦琵琶、箜篌、羯鼓等。通过唐代民间乐舞《苏幕遮》可以看出龟兹乐舞等西域音乐文化对中原民间音乐创作所带来的巨大影响，唐代审美意识也在这一时期展现出了进一步的胡风化，民间歌舞音乐也在龟兹乐舞等西域乐舞文化的带动下获得了长足的发展。

一种审美态度的建立往往是多种审美心理与审美需求共同作用的结果，在盛唐音乐审美态度建立的过程中，审美意识往往会紧跟当下社会意识的脚步，与社会发展的需要亦步亦趋。大唐王朝的建立伴随着隋朝统治的结束，在农民

① 李顾. 听安万善吹觱篥歌[J]. 中文自修, 2011 年(6):第 25-25 页。

② 元稹《法曲》，冀勤点校《元稹集》[M]，中华书局，1982 年，第 282 页。

③ （后晋）刘昫.旧唐书[M].北京：中华书局，1975 年：第 3052 页。

起义的背景之下，唐王朝极为重视军事力量的发展。初唐时期，军事力量已经发展的十分强大，在伴随唐太宗东征西讨的过程中，社会思想意识的天平也在发生着倾斜。王朝建立之初，统治者急于快速树立起皇权威信因而开始大举征战。战争因素加之唐王朝迅速扩张的需要促使儒家思想所带来的道德约束被统治者日益削减，为了在军事方面取得更大的优势，促使盛唐社会形成了一种极为激进的“尚武”社会意识。这种崇尚军事与武力的社会意识反映在音乐审美活动当中为龟兹乐舞等西域乐舞在唐代的发展创造了良好的契机。与中原温文尔雅的传统雅乐相比，节奏激烈、旋律昂扬的西域乐舞是草原民族剽悍、粗犷的真实生活写照，西域乐舞显而易见更加适合与初、盛唐时期统治阶级的治国需要，而盛唐的审美态度也是时代精神与民族精神的高度概括。龟兹乐舞等西域乐舞既符合大唐王朝的时代要求，又能够集中的体现其威武不屈的民族精神，因此龟兹乐舞等西域乐舞成为了盛唐音乐审美态度下的最佳选择，盛唐音乐审美态度的建立也是对胡乐、胡舞的一种潜移默化的认可与接纳。初、盛唐时期，在这种积极健康的审美态度指引下，音乐的美学价值得到了极大程度的发挥，最终为气壮雄浑的“盛唐气象”提供了精神支撑，同时也为盛唐审美意识的进一步发展确立了目标，给予了思想保障。

中唐时期，在经历了盛唐时期的繁荣昌盛之后，大唐帝国迎来了历时七年的“安史之乱”，这场叛乱不仅是社会阶级斗争所造成的结果，同时也预示着统治阶级内部不可调和的矛盾。“安史之乱”的发生终结了大唐王朝安逸祥和的历史美梦，是唐代藩族将领对于民族大融合趋势的又一次强烈的抵抗。在音乐的审美方面唐代人们也展开了深刻的反思，“华夷之辩”成为中唐时期社会音乐审美中的重要主题。大唐帝国的音乐审美态度在这场反思之中，逐渐体现出了中唐时期所特有的新变化。白居易、元稹等诗人也都曾写有大量的诗作用以反映他们对待西域乐舞等外来音乐文化的态度。一种“新声”在中唐时期为迎合社会的需要随之出现，即在汉民族原有的音乐基础上，融合其他各少数民族的音乐风格。既不像传统“雅乐派”那样一味否定胡乐的价值，同时也削减了各蕃族势力对待西域音乐文化的极大抵触。这种对待西域少数民族音乐的审美态度最终成为中唐时期的代表。

然而时代的进程无法倒退，对于中唐社会中的审美主体而言，人们早已习惯了音乐中的西域风格，种类多样的西域乐器与内涵丰富的龟兹乐舞显然更加

符合人们的审美需求。尽管在大量文人墨客的笔下都曾一度批判过度“胡风化”所造成的社会动荡与世风不古，但西域乐舞中高超的表演技巧以及所体现出的震慑人心的美感依旧难以被掩盖遮蔽。在这种矛盾的社会现状下，唐代人们逐渐滋生出一种自我安慰的心理，对于音乐欣赏开始索求极致的乐趣。在“安史之乱”的动荡之下，对于西域乐舞的审美活动开始逐渐演变为一种竞技行为。“斗琴”成为中唐时期极为普遍的一种音乐活动，而这种在音乐活动中争强斗胜的行为实际上也反映着中唐时期的音乐审美态度。中唐时期，音乐的审美态度在经历了盛唐这个难以企及的高峰之后，更加充满对外表现的渴求，这对于“中华正声”以及社会传统雅乐而言都是极难实现的。在西域乐舞中发挥到极致的艺术表现力与张扬的音乐特质早已融入进了中唐人们的审美习惯之中并潜移默化的左右着中唐时期音乐审美态度的最终建立。白居易等一部分拥有较高审美能力的欣赏者虽然已经意识到过度的音乐享乐会误家误国，但历史的狂澜显然已经无法被轻易扭转。龟兹乐舞等西域外来音乐被中唐社会的主体欣赏者所普遍接受已成为不可否认的事实，这也使晚唐时期音乐理想以及审美取向的回归变得有迹可循，龟兹乐舞的东渐以及西北少数民族大融合的进程在中唐时期并没有被真正终结，相反，在中唐这种充满矛盾与反叛的音乐审美态度下，龟兹乐舞等西域音乐文化迎来了全新的发展阶段。

晚唐时期，是大唐帝国走向衰微与终结的一段道路，但音乐的审美态度并没有跟随危在旦夕的经济与政治而一同走向灭亡。面对大唐帝国的萧索与颓败，人们把对帝国未来的希望与憧憬以及对曾经盛世年华的怀念与追忆都寄托于音乐的审美态度当中。晚唐时期的审美意识逐渐从诗人李清照所描绘的：“冷冷清清凄凄惨惨戚戚”演变为曹操笔下所呐喊的：“老骥伏枥，志在千里，烈士暮年，壮心不已。”晚唐人们试图在音乐的审美活动中寻找那份帝国昔日的骄傲，而审美取向也都更倾向于积极向上，振奋人心的音乐形式。在遭受“安史之乱”重创之后，大唐帝国已然根基不稳，于是从统治阶级开始了一种自上而下的无意识的对盛唐音乐文化的缅怀与审美回归。

晚唐时期审美意识的回归再一次肯定了龟兹乐舞等西域乐舞的宝贵艺术价值，与此同时在晚唐时期也出现了一次对于盛唐乐舞艺术争先恐后模仿的行为。在这种社会意识的驱使下，龟兹乐舞等西域音乐继续占领了晚唐时期艺术审美领域的高峰。《霓裳羽衣曲》、《秦王破阵乐》等盛唐时期所大受欢迎的乐舞

在晚唐时期被重新搬上舞台，并受到了统治阶级的极大重视以及下层社会百姓热切喜爱。晚唐人们试图重现盛唐时期的演出盛况，表面看是对于盛唐音乐形式的模仿复制，实质为帝国末期人们审美意识的一种重新回归。历经时代的变迁，被复制与模仿的音乐作品在旋律、节奏以及演奏方法等方面都有了不同程度的变化，但晚唐人们的审美精神却始终与盛唐审美意识保持着高度的默契，对于盛唐时期所留下的音乐文化遗产都视如珍宝。

晚唐时期的审美意识主要表现为对盛唐美学理想的回归，在这一时期人们极为肯定盛唐时期的美学价值，这不仅取决于帝国命运的日薄西山，更重要的则在于晚唐人民在面对这一切时无畏的抗争以及迫切所寻求的心灵上的庇护和精神上的寄托。晚唐人们希望获取西域草原游牧民族身上的勇猛与豪放用以在乱世自救，于是胡旋舞、胡腾舞在晚唐人们的演绎之下更富有一种盛唐时期所不具备的英雄气概；而盛唐时期所流传的具有典型龟兹音乐旋律特点的抒情歌曲《何满子》在晚唐人们的演唱中除了悲情流露则更加能够抚慰人心。晚唐的审美态度代表着整个唐代审美意识发展的尾声，在龟兹乐舞东渐，西北民族不断融和的大背景之下，晚唐时期的审美理想相比于盛唐的勇猛豪放更多了一份顽强与拼搏，相比于中唐时期的追求极致更多了一份成熟与稳重，在大唐王朝的最后阶段折射出了与众不同的帝国余晖同时也彰显出了晚唐时期所特有的审美价值。从初唐时期对龟兹乐舞等西域乐舞的激烈喜爱发展到中唐时期对胡乐胡舞的思辨最后直至晚唐时期审美文化的再一次回归，这样的演变过程也进一步体现出了唐代对于龟兹乐舞接纳认可的审美态度。

结语

本文主要以龟兹乐舞东渐过程为切入点，首先通过对龟兹乐舞东渐的自然生态背景、历史文化背景进行深入分析进而梳理出龟兹乐舞在唐代的发展状况，然后通过探究龟兹乐舞影响下的唐代音乐美学特征，将美学特征与时代背景紧密结合，最终概括出在龟兹乐舞东渐影响下，唐代不同时期审美意识的发展与变化。本文将龟兹乐舞对唐代审美意识的影响归为：审美心理、审美品味、审美态度三个部分，此外对龟兹乐舞东渐过程中唐代音乐美学特征的变化进行深层次的研究，力图全面的从审美文化的视野下来探究龟兹乐舞东渐过程对唐代审美意识所造成的重大影响，并体现出龟兹乐舞等西域乐舞宝贵的艺术价值和文化价值。

龟兹乐舞是西域乐舞中的典型代表，凝聚着西域音乐文化的精华。在龟兹乐舞的东渐过程中，西域音乐文化对中原音乐的发展产生了极为重要的影响。而唐朝则是中国历史上音乐艺术发展的高峰，龟兹乐舞等西域乐舞文化的东渐与唐代艺术文化的发展有着密切而不可分割的联系。此外，唐代自由开放的政治背景与北朝时期以来西北民族交融的大背景共同为龟兹乐舞在中原地区的发展创造了绝佳的条件。龟兹乐舞的东渐过程不仅为唐代音乐创作提供了新颖的素材，同时也极大程度的丰富并完善了中原地区乐器及演奏方式的发展。在繁荣的丝绸之路上，来自龟兹的音乐家苏祗婆为中原地区带去了更加先进的“五旦七声”音乐理论，而唐代的宫廷燕乐也逐渐吸收并接纳了龟兹乐作为其中的重要组成部分。在这种激烈的文化碰撞下，承载着西域民族文化与民族情感的龟兹乐舞在中原大地上迅速崛起，并结合中原人们的审美习惯进行创新与调整，既传承了西域草原游牧文化中热情豪放的血脉，又符合了中原人们的审美品味。在唐代，龟兹乐舞已经深深的融入到了中原人民的生活以及精神世界之中。

与此同时，龟兹乐舞的东渐过程也促使唐代音乐审美意识发生了极大的转变，人们从几千年来的儒家思想与严苛的礼乐制度中解脱出来。俗乐及众多民间音乐也以龟兹乐舞为依托获得了新的发展。人们的审美对象变得更加丰富；审美活动更加积极频繁；审美品味也在原有的基础上有了较大程度的提升。龟兹乐舞的深入渗透使唐代人们在欣赏音乐的过程中感受到了更多音乐所带来的乐趣，继而能够更加全面的体现音乐中所包含的美学价值。随着唐代人们对于龟兹乐舞等西域音乐审美价值判断的日渐深入，唐代音乐的审美意识也在西域音乐文化的带动下有了全新的发展，最终缔造了中国美学发展史上伟大的“盛唐气象”。这是不同民族智慧的共同结晶，也是历史检验下对龟兹乐舞以及西域音乐美学价值的最好赞许与肯定。

参考文献

著作类：

[1] [日]岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究（上下册）》，台湾中华书局出版社，1973 年

[2] [日]岸边成雄，王耀华译《古代丝绸之路的音乐》人民音乐出版社 1998 年

[3] [日]林谦三著、钱稻孙译《东亚乐器考》，上海书店出版社，2013 年

[4] [日]林谦三著，郭沫若译. 《隋唐燕乐调研究》[M]. 商务印书馆，1955

[5] 周吉《龟兹遗韵：论当代库车地区维吾尔族传统音乐与龟兹乐的传承关系》

[6] 周菁葆、邱陵《丝绸之路宗教文化》，新疆人民出版社，1998 年

[7] 周菁葆《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社，1998 年

[8] 金秋《古丝绸之路乐舞文化交流史》，上海音乐出版社，2002 年

[9] 宋博年、李强《丝绸之路音乐研究》，新疆人民出版社，2009

[10] 吴中杰《中国古代审美文化论》，上海古籍出版社，2003 年

[11] 江柏安、周锴《音乐文化与审美》，武汉大学出版社，2007 年

[12] 关也维. 唐代音乐史[M]. 中央民族大学出版社，2006.

[13] 沈冬. 唐代乐舞新论[M]. 北京大学出版社，2004.

[14] 李西林《唐代音乐文化研究》关也维，中央民族大学出版社，2006 年

[15] 蔡忠德《中国音乐美学史》，人民音乐出版社，2003 年

[16] 陈炎. 中国审美文化简史(BZ)[M]. 高等教育出版社，2007.

[17] 修海林《中国古代音乐美学》，福建教育出版社，2014 年

[18] 姚文放《审美文化学导论》，社会科学文献出版社，2011 年

[19] 金秋《古丝绸之路乐舞文化交流史》，上海音乐出版社，2002 年

[20] 朱志荣. 中国审美理论[M]. 北京大学出版社，2005.

[21] 王小盾. 隋唐音乐及其周边:王小盾音乐学术文集[M]. 上海音乐学院出版社，2012

[22] 张国领. 龟兹文化研究. [M]新疆人民出版社，2006.

期刊论文类：

[1] [日]岸边成雄. 《日本正仓院乐器的起源——古代丝绸之路的音乐》[J].

中央音乐学院学报，1984(3):45-48.
[2] [日]岸边成雄，周谦．《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》[J]．交响:西安音乐学院学报，1987(2):46-55.
[3] [日]岸边成雄，秦序．唐代音乐文献解说[J]．交响:西安音乐学院学报，1987(1):70-73.
[4] 黄翔鹏，高兴．简论岸边成雄先生的唐代音乐史研究[J]．中国音乐学，1989(1):109-125.
[5] 王小盾．唐大曲及其基本结构类型[J]．中国音乐学，1988(2):26-36.
[6] 王小盾，孙晓晖．唐代乐部研究[J]．国学研究辑刊，2004(14):115-183.
[7] 袁薇．论西域音乐文化中的龟兹乐[D]．陕西师范大学，2004.
[8] 李石根．唐代音乐文化的两大体系——大唐雅乐与燕乐[J]．交响:西安音乐学院学报，2003，22(4):9-14.
[9] 霍旭初．克孜尔石窟故事壁画与龟兹本土文化[J]．新疆师范大学学报哲学社会科学版，2005，26(4):62-66.
[10] 王嵘．龟兹舍利盒乐舞图文化解读[J]．民族艺术，1997(1):121-129.
[11] 钱伯泉．源远流长的龟兹乐舞[J]．龟兹学研究，2007(00).
[12] 魏晶．隋唐时期西域音乐文化研究成果述要(下)[J]．新疆师范大学学报哲学社会科学版，2005，26(2):21-25.
[13] 陈洛．楚楚胡乐入汉声——谈龟兹乐对汉族音乐的影响[J]．艺术探索，1987(2):66-70.
[14] 陈洁．丝路新声——龟兹音乐的艺术特征[J]．上海艺术家，2007(2):48-53.
[15] 吕冰．古龟兹音阶研究[J]．中国音乐学，1994(1):17-39.
[16] 赵为民．龟兹乐调理论探析--唐代二十八调理论体系研究[J]．中国音乐学，2005(2):39-47.
[17] 陈应时．苏祗婆传授的龟兹乐律[C] 龟兹学研究．2012.
[18] 黎蔷．苏祗婆与龟兹乐[J]．乐府新声:沈阳音乐学院学报，1992(2):55-57.
[19] 周菁葆．隋唐龟兹音乐家[J]．音乐爱好者，1983(2):18-19.
[20] 周菁葆．龟兹乐与木卡姆[J]．新疆大学学报哲学人文社会科学版，

1983(3):46-61.
[21] 卫凌. 试论龟兹乐舞及其东渐[J]. 交响:西安音乐学院学报, 2002, 21(3):93-96.
[22] 付明华. 龟兹文明及音乐艺术——龟兹乐的东渐[J]. 电影评介, 2008(18):98-99.
[23] 刘文荣. 石窟壁画中的齐鼓考——兼论龟兹乐的东进[J]. 新疆艺术学院学报, 2014, 12(2):30-33.
[24] 赵维平. 历史上的龟兹乐与新疆十二木卡姆[J]. 音乐研究, 1988(3):50-57.
[25] 罗希. 唐代胡乐入华及审美问题研究[D]. 西北大学, 2012.
[26] 罗希. 唐文化中的胡风胡韵及其审美影响[J]. 社会科学家, 2011(12):26-28.
[27] 霍然. 《论北朝西部审美观与初唐审美兴趣的复归》[J]. 西域研究, 2005(1):76-84.
[28] 霍然《论北朝西部审美观与盛唐美学思想的展开》[J]. 西域研究,2006, 2006(4):93-99.
[29] 霍然《论北朝西部民族大融合与中唐美学思想的深入》[J]. 西域研究, 2008, 2008(4):122-130.
[30] 邓婷《初、盛唐音乐思想与文学》[D]. 南开大学, 2013.
[31] 王小盾. 唐大曲及其基本结构类型[J]. 中国音乐学, 1988(2):26-36.
[32] 郑宝华. 唐代音乐中和的审美观念意蕴[J]. 中国音乐, 1996(2):63-64.
[33] 李英霞. 浅论唐代音乐文化的交流[J]. 西北民族学院学报:哲学社会科学版, 1996(S1):22-26.
[34] 李铁. 壁画中的龟兹乐舞[J]. 美术研究, 1979(4):67-70.
[35] 罗永明. 试论龟兹音乐在我国音乐发展史上的作用[J]. 西南民族大学学报:人文社科版, 1982(1):27-32.

在读期间发表的论文

[1]崔璨, 刘莉. 论哭腔在二胡中的应用及美学价值[J]. 美与时代(下), 2017(1).

后记

研究生三年的青春时光转眼即逝，然而时光匆匆却带不走这三年来我在母校新疆师范大学所留下的美好回忆。七年前通过激烈的高考竞争，我有幸考入了新疆师范大学，怀揣着少年的梦想，师大成为了我人生当中的第二个家。在宿舍里，各民族同学相亲相爱，互帮互助，在教室中，我们潜心读书，努力学习专业知识。“博学笃行，为人师表”的校训更是深深教诲并启迪着每一位学子的心灵。作为我的母校，新疆师范大学不仅是我追梦的舞台，同时也造就了今天更加优秀的我。本科毕业后，我毅然决然的选择继续留在师大读研。七年的时光，凝聚成我心底深处对母校由衷的爱与感恩。每一位老师都如同亲人一般，每一条校园小路都曾留下我追梦的足迹。在这论文即将完成的最后时刻，我充满了对母校生活的眷恋与不舍，同时也想对在母校学习期间帮助过我的所有老师与同学道一声珍重！说一声感谢！

首先，非常感谢我的导师刘莉副教授。从本科毕业论文开始，刘老师就一直对我悉心指导，在学习和生活上更是给予了我无限的帮助。在学术方面，刘老师有着严谨的治学态度和深厚的专业功底，在刘老师和蔼可亲、孜孜不倦的教诲下，使我对音乐美学领域的学术研究产生了浓厚的兴趣。刘老师不仅在论文科研方面给与我很大的帮助，同时在为人处世上也教会了我很多道理。每当我在论文写作中遇到了难解的问题时，刘老师总会细心的为我答疑解难。四季轮回，但刘老师总会风雨无阻的提前来到教室为我们上课。在她的行为和言语中，使我明白身为一名硕士研究生要想做好学术，学有所成，不仅要勤于思考，更贵在努力与坚持不懈。而我也将一直铭记刘老师的谆谆教诲，时刻提醒自己“业精于勤荒于嬉”的深刻道理。时光荏苒，如今已要与恩师分别，但在未来的道路上，我定不会辜负刘老师的期望与嘱托，带着梦想与母校给予的自信，继续努力向前。

同时，我还要对默默为我付出的父母说一声感谢，你们总是在我最无助的时候给我肩膀依靠，在我开心快乐的时候比我更加幸福满足。在每一个人生抉择的路口，我的父母都尽自己所能给我正确的建议，毫无怨言的支持我所作出的每一个决定。七年时光，我成长的更加优秀，而我的父母却日渐苍老，父母是我心中最温暖的动力同时也是我走到今天最强大的支柱，他们的养育之恩我

无以回报，只能在未来更加努力的去做好自己，去取得更加优异成绩以此来报答父母为我奉献的爱与支持。

最后，我也十分感谢学校领导、学院领导、老师和同学们，是你们让我的人生更加丰富多彩，是你们给予了我最温暖的陪伴，我将永远珍藏这份美好的回忆，同时也将这一切化作今后勇往直前的不懈动力，在面对更多的挑战时能够坚信自己、坚定向前，以更加积极的人生状态去迎接美好的未来。